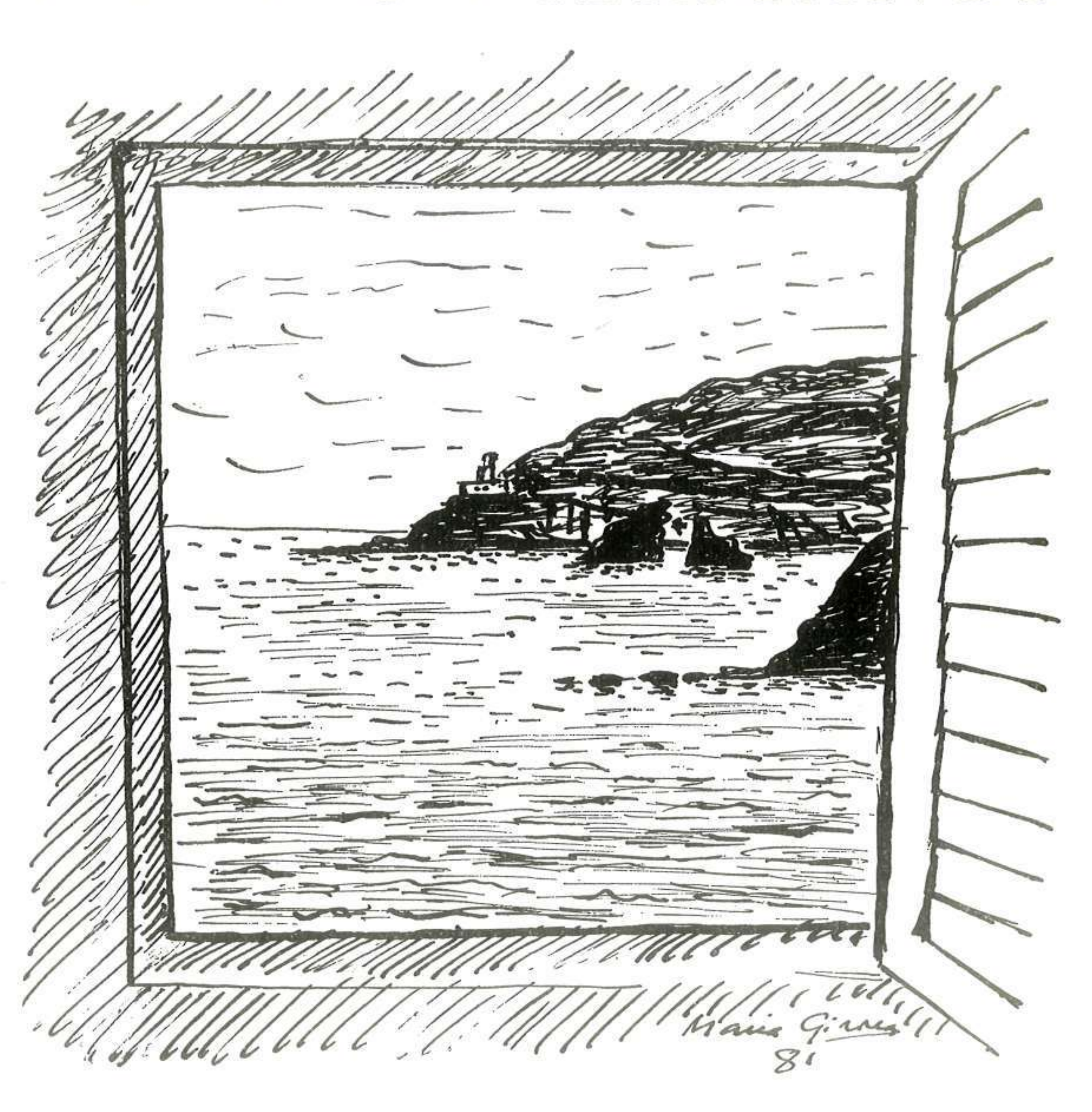
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
ENERO 1982
379

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

ISSN: 0011 - 250 X

379

DIRECCION, ADMINISTRACION

Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 379 (ENERO 1982)

Paginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: *María Girona.*

ARTE Y PENSAMIENTO

DOS COMENTARIOS SOBRE LA PINTURA DE MARIA GIRONA

MARIA GIRONA. UN ARTE DE LO COTIDIANO

En repetidas ocasiones se ha comentado la obra de Maria Girona e insistentemente sumergidos en un torrente de palabras, aparecen y reaparecen adjetivos que intentan definirla como idílica, tímida, ingenua, intimista, melancólica y, como no, femenina. El acogerse a estos recursos es fruto, sin duda alguna, de una lectura superficial de su obra, sin intentar ahondar en ella, quedándose en lo visible, sin curiosear para descubrir qué más puede existir tras esa evidencia pictórica de unos temas cotidianos, sencillos y fácilmente reconocibles por cualquiera de nosotros. Maria Girona emprende la tarea de reflejar su temor a que, por su discreción, por su sencillez, lleguen a olvidarse esos hechos cotidianos, esos elementos ínfimos que son el sustrato de nuestro diario vivir. Referente a este punto de la nimiedad, tanto en cuanto al tema como a los elementos empleados, Hannah Höch, miembro destacado del grupo dadaísta de Berlín, afirmaba en 1929: «Quisiera borrar los límites fijos que nosotros, los seres humanos, tan seguros de nosotros mismos, tratamos de poner a todo lo alcanzable... Quiero demostrar que lo pequeño también es grande y lo grande pequeño en cuanto cambia el punto desde el cual juzgamos, con lo que todas las leyes humanas pierden su validez» (1). Es esta última aserción, la que deberíamos tener en cuenta al intentar acercarnos a la obra de Maria Girona; valernos de las claves que nos ofrece su pintura, su dibujo y sus *collages*, de aquello que intenta sugerir, para llegar a un más profundo conocimiento de su obra y de ella misma.

Su pintura puede verse como una exaltación de lo sencillo, de lo cotidiano, de lo natural; aparece como un reflejo de su temor a olvidar un pasado reciente, su propio pasado, provocado por los rápidos cambios en el gusto, por la obsolescencia imperante que amenaza con devorar rápidamente cualquier manifestación artística. Quiere ser, asimismo, un intento de decir sin llegar a decir, de insinuar más que de evidenciar, de que allí donde las formas terminan, se abran nue-

---

(1) Wescher, H.: *La historia del collage*. Ed. Gustáu Gili, S. A. Barcelona, 1976, p. 119.

vos caminos que conduzcan a la búsqueda de inesperados y desconocidos significantes. El poeta Stéphane Mallarmé insistía en la felicidad que puede producir el adivinar, el descubrir por uno mismo y con lentitud ante una obra de arte aquello que el artista desea transmitir y aboga por el uso de la alusión y la sugerencia, para ofrecer una mayor posibilidad de complacencia al espectador. En resumen, el trabajo de María Girona, en pausada, pero firme evolución desde que en 1946 realizara su primera exposición en Barcelona, viene a ser la consecuencia de la madurez alcanzada que le proporciona unos puntos de partida más estables y sedimentados, con procesos de elaboración y reflexión más sistematizados y muy alejados del ansia de cambio y novedad que impera hoy en día en todas las parcelas de la creación artística.

Es evidente en su obra un intento de reflejar su propio mundo, el entorno que le rodea, con una férrea voluntad de mantenerse expectante ante las corrientes en boga. Su proceso creativo se inicia con la visión, con la observación directa de la naturaleza, con la reflexión ante un paisaje o con la recreación apacible ante su propio ambiente, entendido éste como espacio físico colmado de objetos, de aquellos objetos que voluntariamente la rodean y que tienen una incidencia directa en su obra. Un proceso de ver y observar, seguido del inmediato proceso de selección y acto seguido del de creación. Una aproximación que intentará efectuar como si fuera la primera vez que observa la naturaleza o que aprecia aquel objeto libre de interferencias exteriores, como lo haría un niño, gracias a lo cual podrá expresarse en modo más auténtico, cualidad ésta que sin duda su obra posee. Si una particularidad se hace patente al instante en ella es su sinceridad, un mostrarse asimismo abiertamente, tratando de obviar todo aquello que pudiera desvirtuar su personal modo de expresarse; sinceridad ésta que va acompañada por un deseo de ofrecer toda una serie de sugerencias anímicas al espectador, más allá de lo evidente en sus pinturas, dibujos y *collages*. Viene a ser la obra de un artista, como definición de ella misma, fruto en parte del instinto y en parte del trabajo tenaz y perfectamente asimilado, que le ha llevado a una depuración de formas —cosa que se hace cada vez más evidente en su obra— y al uso del color en tonos pasteles, mates, silenciosos y serenos, como reflejo de su propio sentir y no como fiel transcripción de la naturaleza; colores matizados y simples que consiguen su primacía por ellos mismos y que, distribuidos en compactas masas, le servirán para construir y estructurar su espacio pictórico.

Estos comentarios anteriores conducen directamente a tratar el punto de la temática en la obra de Maria Girona; en primer lugar, el paisaje: rincones de Cadaqués, su mar, los campos de Calaceite, o cualquier otra visión captada tras un viaje; personales aproximaciones fruto de la observación detenida, de la reflexión y de la identificación con el mismo paisaje. Esta comprensión-identificación se respira inmediatamente en la obra de Maria Girona. Los interiores, mal llamados así, pues en la mayoría de sus telas el espacio exterior está presente a través de una ventana, tienen un atractivo especial para ella; en estos interiores, los objetos aparecen en primer término, alcanzan una primacía en el conjunto del cuadro, pero la presencia del paisaje siempre se hace manifiesta, se prolonga, se introduce e invade su propio espacio interior. En este punto Maria Girona se identifica plenamente con las siguientes palabras de Matisse: «Si puedo reunir en mi cuarto lo que es exterior, por ejemplo, el mar, y lo que es interior, es porque la atmósfera del paisaje y de la habitación no son sino una... No tengo que acercar el interior a lo exterior, ya que los dos están reunidos en mi sensación. Puedo asociar el sillón que está cerca de mí en el taller con la nube del cielo, con el suave movimiento de la palmera al borde del mar sin hacer esfuerzo alguno para diferenciar las zonas, sin disociar los diferentes elementos de mi motivo, que no son sino uno en mi espíritu» (2).

En cuanto a la representación de naturalezas muertas apreciamos unos elementos aislados y entresacados de su propia cotidianeidad: mesa, frutero, silla..., junto a la presencia no visible de quien convive con estos objetos; con la omisión siempre voluntaria de la figura humana, volvemos a lo anteriormente comentado: el deseo de hacer notar, de hacer sentir la presencia humana sin hacerla evidente. Ante la observación de los temas tratados, un nuevo tópico podría acechar la pintura de Maria Girona, el de tratarla de *ingenua* y *femenina;* en este aspecto creo que quien con palabras rotundas y concisas mejor ha acometido el problema ha sido Maria Lluïsa Borràs, al afirmar: «Maria Girona ha hecho suyo un mundo auténtico y primario. Un sueño de autenticidad aún posible, que nada tiene que ver ni con el sexo ni con la ingenuidad» (3).

Otro aspecto que recoge la obra de Maria Girona y ha de tenerse muy en cuenta es el del *collage,* cuyo progreso corre paralelo al de su pintura, desde que en 1963 se iniciara en esta faceta. La búsqueda, la obtención fortuita, o la recuperación inesperada de un pequeño obje-

---

(2) Matisse: *Reflexiones sobre el arte.* Emecé Ed., Buenos Aires, 1977, p. 166.

(3) Borràs, M.ª Lluïsa: «*Maria Girona i la recerca de l'origen*». *Canigó* (Barcelona), año XXVII, núm. 664, 28 junio 1980, pp. 18-20.

to, de un determinado tipo de papel, de un insignificante recuerdo de viaje, puede dar motivo a que ese exiguo detalle se constituya en motivo central, alrededor del cual se irá tejiendo todo un conjunto de relaciones entre dibujo y materiales incorporados que configurarán sus *collages*. Inicia el juego con los diferentes elementos que, a partir de aquel motivo inicial, le han sido sugeridos y que, finalmente, quedarán entrelazados por la firme línea de su dibujo. Líneas continuas, sin detenciones, complemento inseparable de todos sus *collages* y fiel reflejo de su espontáneo modo de hacer. Líneas que acentuarán y realzarán los distintos componentes del *collage* y que nos conducirán a un mundo lleno de sugerencias y de juego sutilmente irónico, al que Maria Girona quiere dirigirnos. Líneas que se entrelazan, se alejan y retornan, que en ocasiones completan el objeto representado que los distintos elementos colocados sobre el papel han iniciado y que, en ocasiones, son simples elementos decorativos. Líneas que se convierten en algo así como un acompañamiento musical de fondo, completamente imprescindible para el perfecto equilibrio entre los distintos componentes del *collage*.

Asimismo, cuando en ocasiones Maria Girona incorpora elementos del lenguaje escrito a sus *collages*, hace ya una tímida incursión en el campo de la poesía visual; buscando una unidad de imágenes y palabras incorporadas, intenta otorgar a éstas un doble valor, el semántico, que les es inherente, y un nuevo valor estético como integrantes de un determinado conjunto plástico: arte y poesía intenta concretarlos en una única y misma expresión. Existe un proverbio taoísta que dice: «La verdadera belleza sólo puede descubrirla aquel que mentalmente completa lo incompleto», frase ésta que podríamos ampliar a «aquel que intenta completar lo que le es sugerido por el artista»; es el caso de Maria Girona, cuya obra, llena de sugerencias y motivaciones, nos mueve a tratar de descifrar las emociones, sentimientos y sensibilidad que a través de su obra se hallan expresados.

GLORIA PICAZO

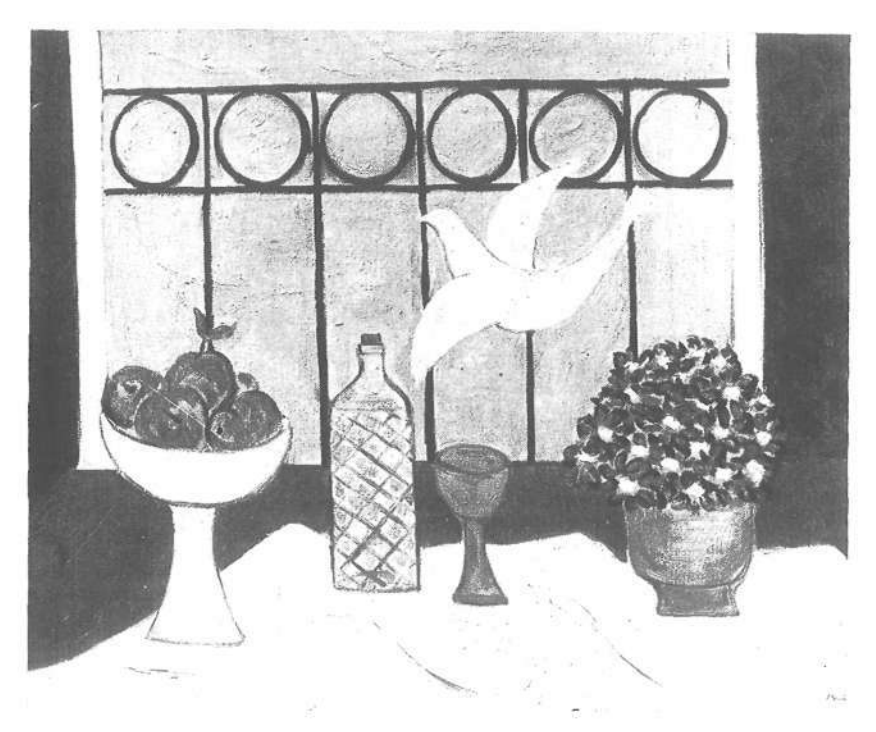
Goya, 16, 3.º
BARCELONA-12

MARIA GIRONA O LA CATALANIDAD UNIVERSAL

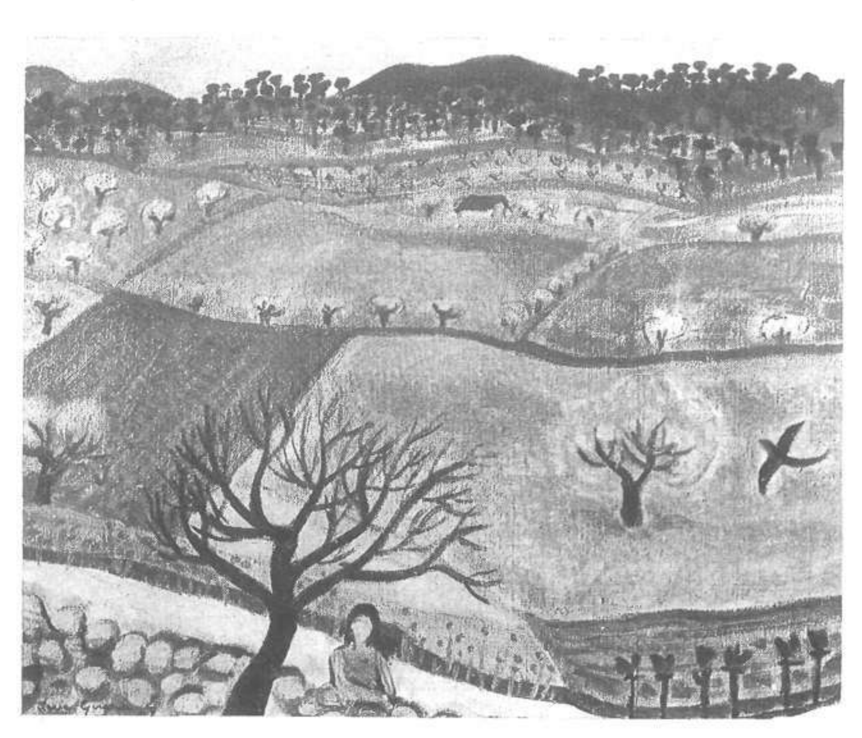
Seguramente existe una lógica (junto a una justa compensación) en la realidad que supone el hecho de que una cultura cuya verbalización debe realizarse a través de una lengua no mayoritaria —como sucede con la lengua catalana, la sueca o la noruega, por ejemplo—



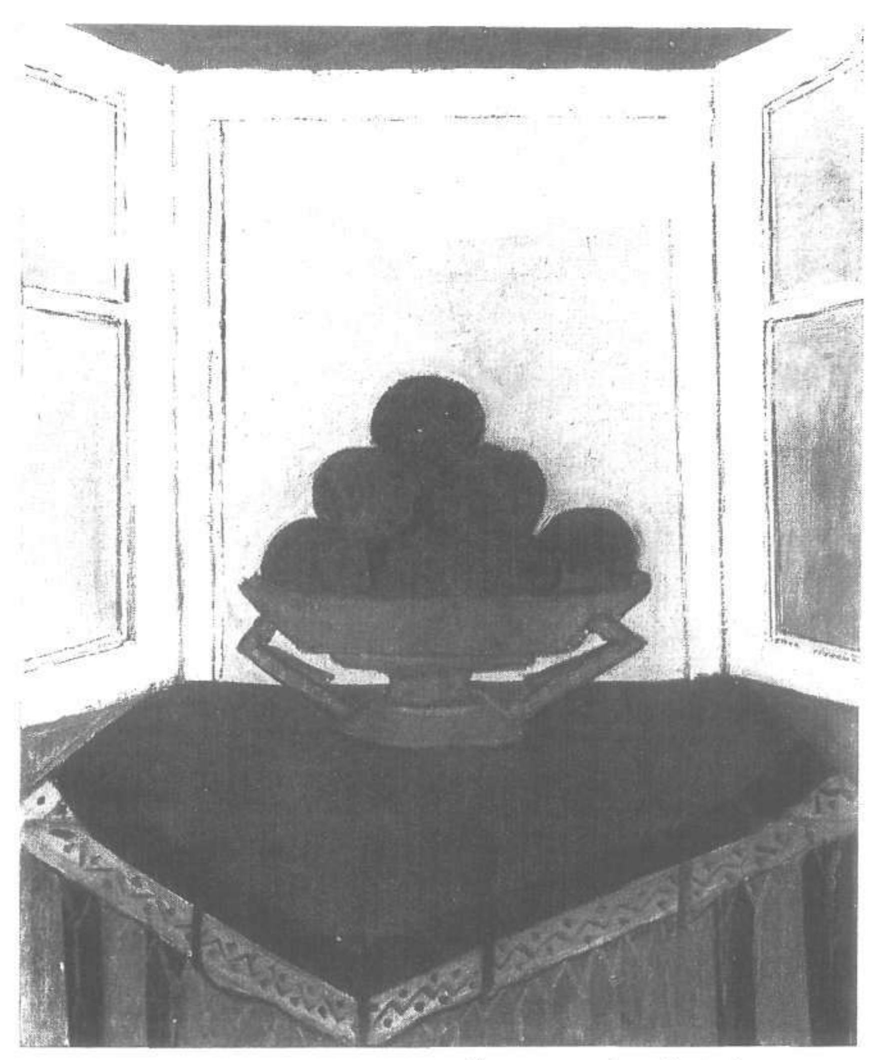
Maria Girona



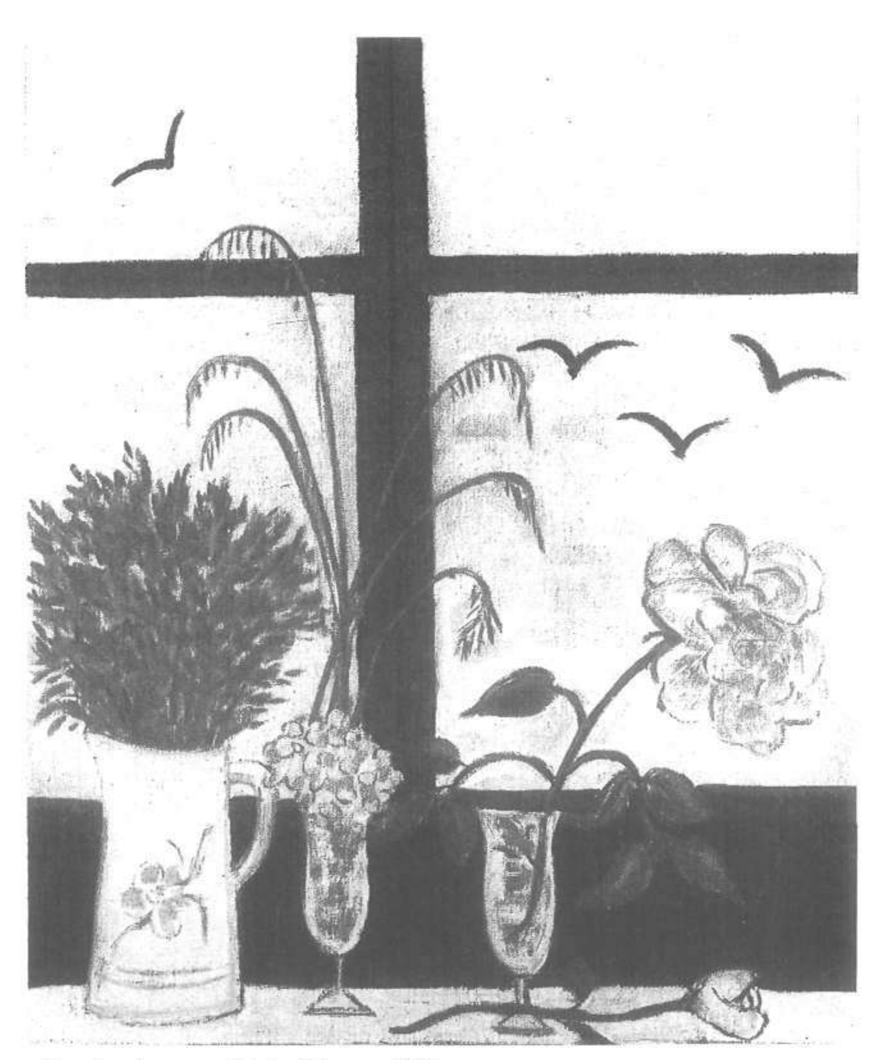
«Homenatge a Picasso». Maria Girona. 1967



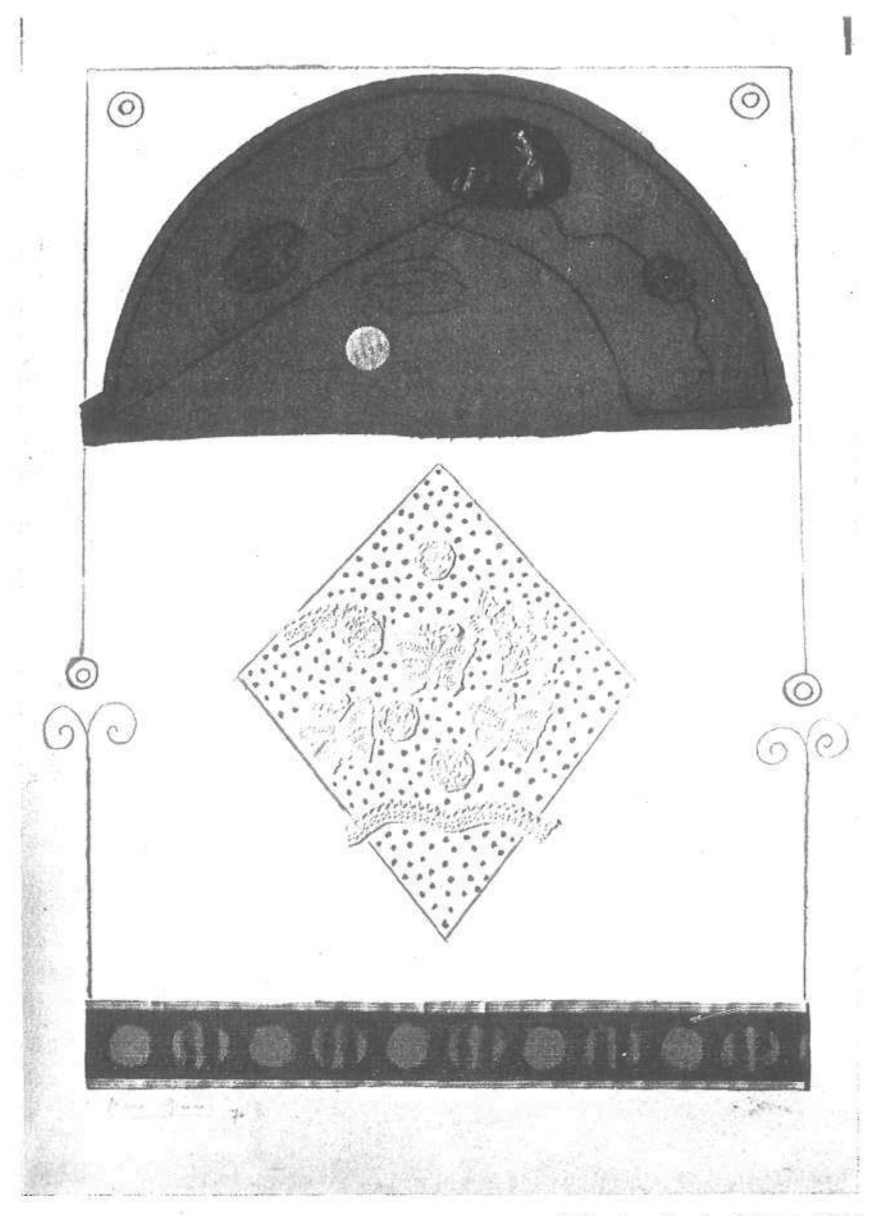
«Paisaje Capellades». Maria Girona. 1969



«Frutera y nube». Maria Girona. 1980



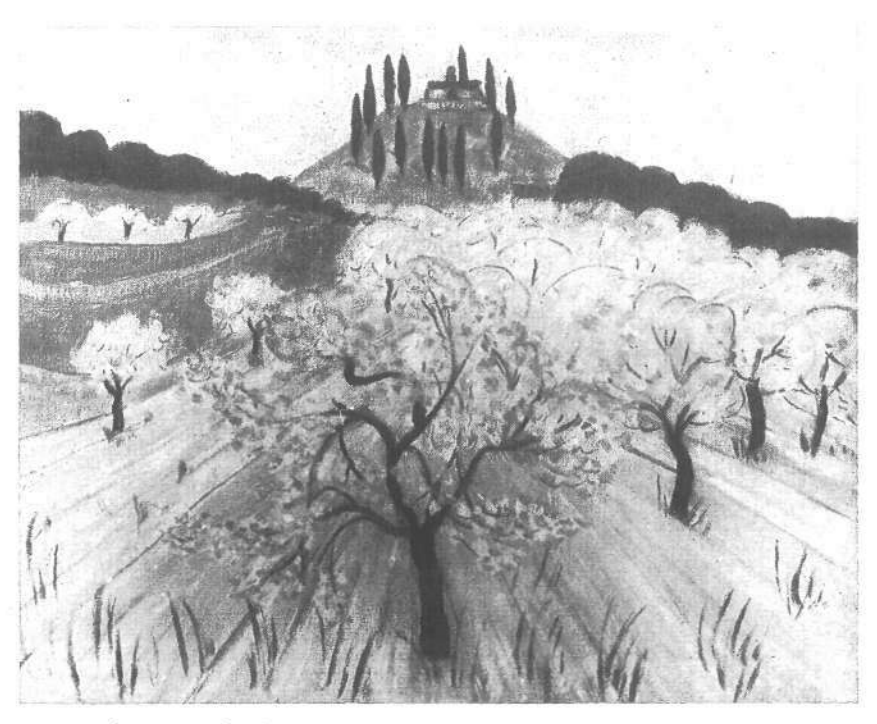
«Finestra i rams». Maria Girona. 1980



«Collage». Maria Girona. 1970



«Cadaqués». Maria Girona. 1974



«Ermita de Sant Pol». Maria Girona. 1980

dé una obra plástica elocuente a nivel universal, como es el caso indudable de la pintura catalana a través de los siglos. Ciertamente, Josep Carner en su obra poética refleja una universalidad incuestionable que, no obstante, casi sólo podemos calibrar los catalanes, mientras su contemporáneo Joan Miró se ha hecho comprensible en todo el mundo. Sin embargo, no es muy arriesgado creer que sin la poesía de Ausiàs March o de Josep Carner tampoco los artistas plásticos catalanes hubiesen conseguido la dicción plástica que hoy les reconoce el mundo entero.

La cuestión se complica aún más cuando quien se expresa es una mujer, como en el caso de Maria Girona. Si consultamos las historias del arte catalán, veremos que los bisabuelos, abuelos y padres figurados de Maria Girona fueron quienes dejaron su huella, su aportación; las bisabuelas, abuelas y madres están ausentes del esfuerzo artístico, aunque los nombres de Carmen Cortés u Olga Sacharoff (catalana de adopción) o, incluso, la oscura bordadora Elisava (siglo XII) rompan el esquema tradicional que nos dice que la historia de la pintura —como la Historia en general— es la de los hombres, sigue una línea perfectamente patrilínea, propia, aunque suene redundante, del patriarcado.

Para los «lectores corrientes» de pintura, como es nuestro caso, no hay duda que hemos «leído» sin palabras las novelas de Virginia Woolf a través de la pintura de Vanessa Bell o Gwen John. Ellas nos han reflejado un momento concreto de cultura inglesa, una sociedad con toda su dialéctica, en la que nacieron y de la que se convirtieron en portavoces. Hemos tomado el ejemplo deliberadamente, porque la sociedad que vio nacer a Maria Girona nos recuerda la que cobijó a las hijas de Albión mencionadas. Una sociedad con una burguesía culta (y recordemos con Ezra Pound que sin usura no hay arte, aunque cuestionemos, como es nuestro deber, el papel de las clases rectoras) que, en plástica, miró a Francia —en especial a Cézanne— y para la que el cultivo de la sensibilidad no fue un capricho, sino una obligación (y si damos un repaso a las donaciones de libros a la Biblioteca de Catalunya en la época en que nació nuestra pintora, podremos corroborar lo dicho). No obstante había un factor que aquella sociedad no podía darle, como ninguna sociedad en ningún momento puede dar a nadie: esto tan impreciso —pero cierto— que se llama talento, para nosotros sinónimo de inteligencia, y que da resultado únicamente cuando se alía a una voluntad férrea y a un trabajo sin desfallecimientos.

A nuestro entender, se han dado en Maria Girona todas estas características y hoy es una voz que habla al mundo desde el espíritu

catalán (indudablemente los pueblos y su cultura tienen espíritu) y habla en nombre de todos con una voz personal inconfundible. (La escritora Anna Moix, en una obra excelente sobre la pintora, decía que le gustaría ver el mundo a través de una ventana abierta en una pintura de Maria Girona, gusto que compartiríamos.) Al mismo tiempo; la dicción plástica de Maria Girona a pesar de —o debido a— su singularidad está a la altura de cualquier otra verbalización en la que el trazo y el color se utilizan como instrumentos. Ella habla con acentos que pueden recordarnos lo mejor de voces anteriores y en los que la misma Sacharoff aparece, porque de la misma manera que para un escritor un libro es la síntesis de muchos libros leídos, tampoco se daría la sorpresa de una pintura nueva y renovadora sin un pasado. Maria Girona responde a la sociedad en que ha nacido —en su pintura e insuperables *collages*—, pero se erige asimismo en crítica sin pedantería, con la sencillez de los grandes. Ella habla a todo el mundo con un verso óptico que internacionaliza la poesía de una Clementina Arderiu o de una Rosa Leveroni y nos da un cierto pasaporte a las mujeres que estamos escribiendo ahora mismo. ¿Conseguiremos sobre el papel la voz propia que Maria Girona ha alcanzado?

Sin la rica tradición que posee la pintura catalana no nos explicaríamos la obra de Maria Girona, pero tampoco se podrá explicar la pintura catalana de hoy sin contar con la pintora. Y lo decimos por si la historia que se está escribiendo y la que se va a escribir incurre en los anacronismos y olvidos, ¡ay!, en que suele caer con tanta frecuencia.

MARTA PESSARRODONA

Génova, 23-27
BARCELONA-13

PANTEISMO Y LIBERALISMO EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL

1. LA NECESIDAD DE ARMONIA

Como ya observara Rudolf Carnap, los sistemas metafísicos monistas suelen expresar una actitud armoniosa y equilibrada ante la realidad, mientras que los dualistas tienden a reflejar más bien una visión del mundo en términos de perpetua lucha y de contradicciones irreconciliables (1). En este sentido, resulta curioso constatar, dadas las peculiares circunstancias del país, la proclividad del pensamiento liberal español del XIX hacia concepciones del mundo de tipo armonicista y más o menos panteísta, salvo, claro está, casos como el de Unamuno, a caballo entre los dos siglos, que encajaría perfectamente en lo que Goldmann ha definido como *visión trágica* (2). Se trata, pues, en líneas generales, de un armonicismo que intenta poner orden, al menos mentalmente, en una situación nacional llena de desajustes y polarizaciones, y de un panteísmo que pretende, sin duda, integrar y racionalizar el problema religioso. Siempre se ha visto al krausismo —y no faltan razones para ello— como el sistema por antonomasia que recoge ambos ingredientes. Sin embargo, anteriores a la presencia en España del racionalismo armónico o coetáneos con él, aunque fuera de la etiqueta usual de krausista, podemos detectar a un grupo de pensadores, apenas citados en los estudios sobre esta época, que se mueven en la misma línea de cosmovisión de los krausistas y por las mismas motivaciones socioculturales antes aludidas. Tanto unos como otros reflejan con toda nitidez la problemática filosófica y religiosa del liberalismo español decimonónico. La única diferencia estriba a veces en una pura cuestión terminológica o en el lenguaje filosófico más elaborado y académico que los krausistas poseen gracias al influjo alemán. Pero en el fondo casi podríamos decir que el krausismo español hubiera existido sin Krause. Krause se nos antoja con frecuencia como el obligado punto de mira extranjero, como la mera

(1) R. Carnap: *Philosophy and Logical Syntax*. Londres, 1935, p. 33.

(2) L. Goldmann: *El hombre y lo absoluto*. Barcelona, Ed. Península, 1968, pp. 11 y ss.

autoridad foránea, que sanciona y prestigia al inseguro pensamiento español.

Desde luego la situación cultural de nuestro país era ciertamente especial: a pesar de la retórica nacional-tradicionalista, encaminada a crear el espejismo —a menudo por la vía de la acumulación erudita— de una gran producción intelectual autóctona, las mentes más lúcidas tenían clara conciencia de la indigencia española respecto del dinamismo creador de la Europa moderna. Por otra parte solía ocurrir que las verdaderas aportaciones españolas a la cultura europea, no por esporádicas menos relevantes, eran justamente las que esa postura tradicionalista tildaba de *heterodoxas*. El hecho es que aquí no se puede hablar de ciencia y filosofía en el estricto sentido moderno, esto es, como actividad continua e institucionalizada. Y no porque el español no sirviera por naturaleza o esencia para tales quehaceres, como luego se intentará justificar también bajo el mítico ropaje de una seudometafísica de caracteres nacionales o valores eternos locales, sino sencillamente porque a causa de una serie de complejos avatares históricos carecíamos de los supuestos básicos que posibilitaban el desarrollo de la modernidad. De ahí que esta minoría intelectual con mentalidad europea hubiera de gastar gran parte de sus energías en la simple puesta al día de lo que se hacía allende las fronteras y en importar pensamiento. Y no cabe duda que la mayoría de ellos, como el caso de Sanz del Río, sabían muy bien que, puestos a importar, lo mejor y socialmente más operativo era traer una filosofía que sintonizara adecuadamente con las posibilidades y necesidades teóricas del liberalismo español de la época. Una filosofía, por ejemplo, como la inglesa o como la kantiana, elaboradas a partir de un sólido desarrollo científico-natural, había de resultar poco viable en el contexto español por nuestra propia deficiencia en el ámbito científico. Lo mismo acontecía en buena parte con el hegelianismo, que presuponía una base académica e histórica de la que aquí carecíamos. Tales impotencias generarán a su vez posteriores frustraciones en la medida en que la ausencia de dichas tradiciones filosóficas será en gran parte responsable de la anemia gnoseológica de nuestra cultura o de la debilidad teórica de nuestro pensamiento revolucionario. Sin embargo, el krausismo era en conjunto un sistema que se ajustaba con bastante fidelidad a las exigencias del liberalismo español del momento no sólo por sus componentes principales —deísmo, armonicismo, evidente proyección en la vida práctica, etc.—, sino también por su mismo mecanismo de construcción —alta dosis especulativa, escaso basamento científico-natural, etc.—. Aun así las peculiaridades religiosas y sociales españolas llevaron a nuestros llama-

dos krausistas a realizar desarrollos filosóficos muy personales o a ofrecer versiones del autor alemán un tanto lejanas de su escueto pensamiento. Fenómeno que nos plantea la cuestión de las diversas *lecturas* o *recepciones* del pensamiento importado en España, tanto con Krause como con otros autores. Porque no es igual el significado del Krause alemán al del Krause español. Si la indagación significativa de la creación intelectual no sólo se sitúa en el momento sociogenético, sino que debe atender también, como ha subrayado la moderna teoría de la recepción (3), al punto de vista del lector como productor de significado, habría sin duda que tener en cuenta este enfoque a la hora de analizar el caso del krausismo español. En suma, la concepción del mundo de nuestro krausismo va a guardar un estrecho parentesco con la de los autores que estudiaremos a continuación, a pesar de que, como ya dijimos al principio, escriben su obra en fechas anteriores a la difusión del racionalismo armónico en España, o lo hacen coetáneamente, pero al margen de su órbita específica.

2. MONISMO Y FELICIDAD

En 1837 aparecen en Madrid los dos primeros tomos de una obra titulada *Unidad simbólica y destino del hombre en la tierra, o filosofía de la razón por un amigo del hombre* (4). Su autor, o «este amigo del hombre», no es otro que José Alvarez Guerra. La obra está dedicada «a la infancia de Isabel II», en unos momentos en que el progresismo español había depositado todas sus esperanzas políticas en la joven reina. En las páginas preliminares del libro, su autor justifica la dedicatoria de un modo tan candoroso como divertido: «Una mujer —nos dice— nos arrebató la divina gracia. Un hombre Dios nos habilitó a

---

(3) El punto de partida de tal posición hay que situarlo en la obra de Hans Robert Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970. Del mismo modo que Jauss reivindica una historia de la literatura desde «el punto de vista del lector», también se podría reclamar una historia del pensamiento desde el mismo punto de vista. El interés primordial del trabajo de Jauss es que trata de superar los anteriores enfoques sociológico-receptivos, como los de Robert Escarpit (*Sociologie de la littérature*, 1958) o Levin L. Schücking (*Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, 1931), que se mueven en una línea de tipo positivista. En cuanto a la relación de la moderna teoría de la recepción con el análisis genético-sociológico de G. Lukács o con el estructuralismo genético de L. Goldmann, cfr. especialmente Gunter Grimm, *Rezeptionsgeschichte*, München, UTB v. 691, 1977, y Peter V. Zima, *Textsoziologie*, Stuttgart, Sammlung Metzler v. 190, 1980. No hace falta decir que el desarrollo de la teoría de la recepción en esta última década ha venido a profundizar y ampliar el análisis inicial de Jauss. Una bibliografía muy completa de las distintas tendencias puede encontrarse en el agudo artículo de Arnold Rothe: «Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine», *Littérature*, núm. 32, diciembre 1978, página 106.

(4) Imprenta de don Marcelino Calero. El tercer volumen aparecerá también en Madrid en 1855 y el cuarto en Sevilla en 1857. He de agradecer a María Fernanda Mancebo las sugerencias hechas sobre la obra de Alvarez Guerra.

su reconquista (así nos lo dice la Escritura); y otra mujer se presenta a la cabeza de esta tan loable empresa. Isabel II de Borbón, Reina de España, es esta heroína. El axioma proverbial de que un ciego no puede conducir a otro ciego, excluye a todo hombre actual o erróneo de la posibilidad de constituirse en director de su semejante, a fin de regenerar la moral de la especie humana. Pero como la infancia no ha entrado aún en la vía de este error, aquí es donde debe buscarse la primera idoneidad para tan alto fin, y también la razón fundamental de haberse encomendado esta empresa a la infancia de Isabel II» (5).

La aparición, por otra parte, en la portada del libro como nombre de autor de la expresión «Un amigo del hombre», de innegable tinte ilustrado, ha dado pie a cierta confusión sobre la identidad del pretendido benefactor de la humanidad. Menéndez Pelayo pensó que este progresista «amigo del hombre» no era otro que don Juan Alvarez Guerra, director que fue de la Real Sociedad Económica de Madrid, y el ministro de Fomento, que en 1812 redactó el proyecto de desamortización de bienes eclesiásticos (6). Sin embargo, el verdadero autor no era, como hemos indicado, don Juan, sino su hermano don José, nacido en Zafra en 1778. Sabemos de él que sirvió en la guerra de la Independencia como ayudante del Estado Mayor de los Ejércitos nacionales; que luego fue jefe político de cinco provincias, entre ellas Salamanca, cargo del que dimitió en 1836 para dedicarse por entero a su obra de la *Unidad simbólica*, y que casó con doña Cipriana Durán, hermana del conocido Agustín Durán, el compilador del *Romancero general*. La hija menor de este matrimonio, Cipriana Alvarez Durán, casaría después con Antonio Machado y Núñez, catedrático de Historia Natural y rector más tarde de la Universidad de Sevilla durante el sexenio revolucionario, con lo que nuestro autor se iba a convertir de este modo en bisabuelo del poeta Antonio Machado (7).

Alvarez Guerra desarrolló la parte práctica de su doctrina en cuatro tratados publicados posteriormente y titulados *Suplemento, El hombre, Complemento* y *Compendio,* impresos en Sevilla por vez primera entre 1838 y 1842. Publicó igualmente una serie de artículos morales en diarios de Sevilla y en la *Gaceta de Madrid* entre 1837 y 1842. Más tarde, en el número 11 (9-XI-1843) del periódico francés impreso en Madrid, *L'International,* dio a luz un artículo, «Sur l'Atheisme», rechazando que hubiese varias vías para el conocimiento de Dios, a la par

(5) *Ob. cit.*, I, p. 5.

(6) M. Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid, BAC, 1967, t. II, p. 929.

(7) Cfr. sobre este punto, José María Valverde: *Antonio Machado*. Madrid, siglo XXI, 1975, 2.ª ed., pp. 8-11.

que exponía de nuevo el punto de vista de la «Unidad simbólica» sobre este problema. Asimismo elaboró un resumen de su sistema destinado al público francés bajo el epígrafe *El Universo y el Hombre, o la Unidad simbólica, por un Amigo del Hombre* (Sevilla, 1845) en texto bilingüe francés y español. El folleto trae una curiosa y poética contraportada en la que Guerra nos ofrece una vez más el propósito primordial de toda su obra. Reza del siguiente modo:

> Al descubrimiento de la Verdad Universal y del nuevo mundo físico-moral o de Unidad simbólica:
>
> *Prospera Plantita Inmortal,*
> *y rejuvenece al Hombre*
> *con tu fruto de Felicidad.*

También intentó Alvarez Guerra en más de una ocasión exponer oralmente su doctrina de la Unidad simbólica en Sevilla, y a tal efecto anunció su deseo en julio de 1838 en varios diarios de la ciudad hispalense y en hojas sueltas bajo el emblema de «La Cátedra de la Verdad», mas el intento resultó infructuoso por «carencia o falta absoluta de alumnos», como él mismo nos confiesa (8). Esto le llevó a publicar las proyectadas *sesiones* de la Cátedra en el *Centinela de Andalucía* (a partir del núm. 308, del 7 de julio de 1838) y luego en tratado aparte en 1844 con el mismo título de *Cátedra de la Verdad.* De todos modos, estos contratiempos no solían hacer mucha mella en la moral de Guerra y en su apostolado en pos de la Unidad simbólica, pues estaba firmemente convencido del «silencio absoluto que siempre se ha observado acerca de la verdad» (9).

El significado de la obra de Alvarez Guerra en la trayectoria del pensamiento español contemporáneo aparece ya claramente expresado en una crítica que sobre su libro publicó en la *Revista de España* J. Caminero: «Los que niegan iniciativa filosófica y genio inventor a los filósofos españoles contemporáneos no han leído con el detenimiento necesario la *Unidad simbólica,* pues en otro caso habrían visto delineadas por nuestro autor teorías que son bases muy principales del krausismo hoy dominante entre los sabios de Madrid y olvidado en Alemania; y esto sin que pueda decirse que Alvarez Guerra las tomó de Krause, de quien seguramente no había oído hablar, como no da el menor indicio de conocer los sistemas trascendentales de ultra-Rhin, ni siquiera la teoría ecléctica francesa» (10). Sin entrar ahora en el

(8) *El Universo y el Hombre o la Unidad Simbólica, por un Amigo del Hombre*. Sevilla, 1845, p. 38.
(9) *Ibidem,* p. 24.
(10) J. Caminero: «La Unidad Simbólica», *Revista de España,* XXII, 1871, p. 616.

delicado y espinoso tema de los precursores y epígonos, de lo que no cabe duda es que la obra de Alvarez Guerra, como luego será la de los krausistas, es muy ilustrativa de las preocupaciones religiosas y filosóficas de un amplio sector del liberalismo progresista español del siglo XIX, en función sobre todo del contexto social y cultural general del país, y en tal sentido contiene formulaciones y puntos muy similares a los del krausismo hispano; hecho que a su vez constituye una buena prueba de que éste, lejos de ser una importación gratuita y casual venía a responder a unas determinadas necesidades teóricas.

Pero veamos brevemente en qué consiste el sistema filosófico de Guerra, o de la *Unidad simbólica*. Creador y creación, unidad creadora y unidad creada, nos dice, componen el universo. La primera es simple y única; la segunda, compleja y universal. Esta ha sido tomada por símbolo de las determinaciones de la primera o del Ser Supremo. El carácter esencial de esta unidad creadora en sus atributos es lo que entendemos por *todo* de modo similar a como Sanz del Río hablaba de «Dios como ser absoluto», y el de la segunda llega hasta el *infinito* («en su género», en lenguaje krausista). La unidad creadora es, pues, íntegra, redonda o en círculo; no deja fuera de sí misma nada. Dios es todo en sus atributos de sabiduría, de bondad, potencia, justicia, etc. Constituye, por tanto, un absurdo no creer en la creación, ni en la existencia consiguiente de la injusticia, de la maldad, de la impotencia y demás partes opuestas a los atributos de esta unidad que, como acabamos de señalar, no ha dejado nada fuera de aquellos atributos. (Unidad redonda que recuerda igualmente el círculo simbólico krausista.) Pero el hombre, rodeado de la unidad compleja o doble, esto es, formada de dos partes, cuyo sentimiento le es imposible abandonar, propende naturalmente a dar este carácter a la unidad simple o sin oposición.

La unidad creada, por su parte, es universal, y se compone de dos partes o factores puestos en unión armónica que producen su armonía o unidad (lo que de nuevo incita a remitirnos al armonismo krausista). «Los seres todos del universo copulativo —afirma H. Alvarez Guerra—, y cada una de todas las partes de éste en grande y en pequeño sin excepción, reconocen su ley en la unidad simbólica... Los astros se componen de materia y de un orden dado a la materia; esta es la unidad compleja del orden físico. En la parte material están formados de dos hemisferios y dos polos contrapuestos en unión armónica: en el orden a que se les ha sujetado reconocen un impulso y un moderador del mismo. Los animales todos llevan su impulso en sus necesidades y deseos, y el moderador en la satisfacción de unas y otros ordenada por su Director Supremo.

Esta ley es obedecida invariablemente por todos, y el Universo sigue su marcha majestuosa e inalterable» (11).

Más adelante, Guerra afronta del siguiente modo lo que se puede considerar el escollo más peliagudo dentro de un sistema como el suyo: cómo conciliar la libertad humana con semejante orden universal. El hombre —comienza señalando el autor de la *Unidad simbólica*— está dotado esencialmente de una inteligencia reguladora acompañada de los atributos correspondientes o proporcionales al don mismo de esta inteligencia. Esta donación del Ser supremo fue en integridad, y el hombre la recibió así, esto es, en propiedad y en entera y absoluta libertad para obedecer o para infringir la ley única dada al Universo de la Unidad simbólica. «No sólo tiene esta libertad —añade— la inteligencia, sino infinitamente mayor, pues siendo absoluta la tiene también para oponerse a toda disposición suprema, lo mismo que para maldecir de su mismo Autor» (afirmación que trata de ilustrar con la actitud de Voltaire). A esta inteligencia, parte o emanación de la unidad simple, le fue concedida su unidad compleja y simbólica, su dirección recta en los dos factores del impulso y de su moderador para entrar en la armonía del universo. Ahora bien, «estos factores se le dieron por separado, a fin de que la inteligencia usase de su libertad esencial en hacer o no hacer esta aplicación de un factor al otro para encontrar la armonía que le corresponde. Y esta inteligencia usando, o mejor, abusando de su libertad completa, no ha hecho aplicación del moderador o conciencia al impulso inherente a la inteligencia, que es un amor activo con exceso o ilimitado de su mismo individuo llamado amor propio, al cual debe aplicarse el freno de su moderador o ciencia interna de sí mismo, Juez íntegro, recto e infalible como su Creador para incluirse en la armonía universal. Interin la inteligencia no haga esta aplicación, continuará sufriendo irremisiblemente en todos sus abusos los efectos de la ley natural, por las propiedades asignadas a los cuerpos para bien y orden del Universo en todos sus usos; así como para mal en todo desorden o abuso de los mismos: esto es lo que el hombre entiende por *mal*. No puede pues el hombre hallar su armonía, su unidad o su verdad, ni ser feliz, sino cumpliendo esta su única ley». (12).

El sistema filosófico de Guerra, a la par que se inscribe en un contexto decimonónico, entronca en gran parte con el espíritu ilustrado: *su fin primordial y más legítimo es conseguir* la *reordenación* del mundo en el sentido de la unidad simbólica y la regeneración

(11) *Unidad Simbólica*, cit., I, p. 30.

(12) *Ibidem*, pp. 32-34.

moral del hombre. En el tomo segundo de su obra dedica especialmente un apartado a los «medios prácticos de conducir al Hombre a la Virtud y a la Felicidad» en la Tierra, e incluso llega a establecer un curioso reglamento a modo de Decálogo «para atraer al Hombre a la práctica de la virtud», cuyos primeros artículos tratan de la creación de unas Juntas nacionales y provinciales de *hombres buenos* para premiar y enjuiciar a los ciudadanos. Asimismo, como buen heredero del XVIII, Guerra subraya una y otra vez el alcance universal de su sistema, haciendo un abundante uso de las mayúsculas (Hombre, Unidad, Verdad, Virtud, Felicidad, etc.).

3. EL HOMBRE Y LO ABSOLUTO

Nuestro segundo autor, Miguel López Martínez, desarrolló una amplia actividad política y periodística. Senador y diputado a Cortes numerosas veces, primero como moderado y luego como canovista, tuvo asimismo diversos cargos en la Administración. Fue redactor de *La Opinión Pública* (1851-52), y director de *El Eco de la Ganadería* (1853), *La Libertad* (1863-65), *El Tiempo* —el periódico vespertino que fundara el Conde de Toreno el 10 de febrero de 1870 como portavoz de la causa alfonsina (13)—, y la *Gaceta Agrícola del Ministerio de Fomento* (1879-92). Durante estos años de la Restauración cabe destacar su participación en varias Comisiones consultivas que estuvieron animadas por un indudable *espíritu prerregeneracionista.* Así, por ejemplo, en 1881, el Ministerio de Fomento creó una Comisión especial para proponer los medios de evitar la emigración, presidida por el ministro y con Moret de vicepresidente, de la que forman parte, entre otros, además de López Martínez, Manuel Pedregal, Alberto Bosch, Javier de Los Arcos y Melitón Martín. En algunos de los informes elaborados al respecto se habla de la necesidad de «una buena administración del Estado», de «rebajar los tributos», de «construir vías férreas y canales», etc. Y en un artículo aparecido en el suplemento del periódico *El Día* (17-XI-1881), se dice: «Conviene además que el público tenga los autos (de la Comisión) a la vista. Mejor empleará el tiempo dedicándose a esta cuestión que entreteniéndose en leer discursos políticos, repetición de generalidades hace cuarenta años conocidas y que no sacan a España de su estado lamentable». López Martínez es autor precisamente en esta misma línea de obras tales como *Observaciones sobre las co-*

---

(13) Cfr. Pedro Gómez Aparicio: *Historia del periodismo español* (de la revolución de septiembre al desastre colonial). Madrid, Editora Nacional, 1971, p. 198.

rridas de toros y contra la supresión oficial de las mismas (Madrid, 1878), *La producción lanera y los aranceles* (Madrid, 1879), *El absentismo y el espíritu rural* (Madrid, 1889), etc.

Pero, al lado de estas actividades, lo que importa ahora a nuestro propósito es que nos ha dejado una interesante obra de creación filosófica titulada *Armonía del mundo racional en sus tres fases: la Humanidad, la Sociedad y la Civilización*, publicada en Madrid en 1851 (14), donde otra vez topamos con un pensamiento de factura armonicista y panteísta, aunque sea como en otras ocasiones un panteísmo más o menos encubierto. He aquí, en apretado resumen, la tesis de la obra: toda la realidad existente es «una modificación» de Dios en cuanto esencia eterna y absoluta, que sin merma de su unidad puede sufrir tal modificación. «La unidad de los seres —según López Martínez— la constituyen las *esencias*, o, más bien, las *modificaciones* de la esencia universal, verificadas por la diversa combinación de los *contingentes*» (15). El hombre es la determinación cualitativamente más relevante de la esencia divina. Dios es absolutamente el fin del universo y del hombre; es el bien sumo lo que siempre le estimula y le guía. El bien es la base de la sociedad y la sociedad protege al hombre. Las relaciones humanas y sociales constituyen la Civilización, la civilización asegura el bien del hombre haciendo así en armonía a la Sociedad buena y conveniente, y Dios, ley infinita, universal Providencia, mantiene el orden de la existencia, modificándose continuamente en todas sus determinaciones. La misma condición humana garantiza la continuidad del progreso: «La vida humana, el cuadro social, el estado de la civilización, el mundo racional en su actividad, en su expresión, en su oscilación perpetua del polo del mal al polo del bien, se perfecciona, se embellece, se regulariza en el seno del tiempo, haciendo de la historia la imagen fiel de ese progreso que marcha sin cesar recorriendo la redondez de la tierra, deteniéndose más o menos en cada punto, pero no perpetuando en ninguno su permanencia» (16). Esto es, el mundo racional, en su constante aspiración al infinito, realiza el progreso en la escala del bien sumo.

Aunque el autor no cite a Hegel, parece clara en algunos momentos, sobre todo en su planteamiento de la idea de progreso, la connotación hegeliana. Al mismo tiempo, su explicación bajo una óptica básicamente armonicista de las relaciones entre el individuo, la sociedad y la civilización le coloca en una posición muy próxima

---

(14) Imp. de los señores Martínez y Minuesa. La obra está dedicada a don José Fariñas.

(15) *Ob. cit.*, p. 9.

(16) *Ibidem*, p. 6.

al racionalismo armónico. De todos modos, es significativo constatar en la filosofía española decimonónica la presencia de nuevo de un pensamiento panteísta y armonicista, de alcurnia liberal, anterior al desarrollo del krausismo.

4. UN CATOLICISMO SIN DOGMAS NI VATICANO

A pesar del silencio o corto espacio dedicado a Roque Barcia en los estudios sobre la filosofía española del XIX o de los innumerables epítetos descalificatorios lanzados sobre su persona por la historiografía tradicionalista, no ha faltado quien de modo ecuánime le considere «el publicista más influyente de España en su época, el que movía a su arbitrio las masas populares» (17). Este hecho ya de por sí constituye un caso muy revelador desde la óptica teórico-receptiva a la que anteriormente hemos aludido. Barcia nació en Sevilla el 23 de abril de 1823 y murió en Madrid el 3 de agosto de 1885. Afiliado desde primera hora al partido demócrata, hubo de emigrar por motivos políticos al comienzo de los años 60 a Portugal y Francia. Vuelto a España tras la Revolución del 68, fue elegido diputado y desarrolló una amplia actividad dentro del republicanismo federal, llegando a ser director de *La Federación Española* y uno de los dirigentes de la insurrección de Cartagena. Una vez fracasada la experiencia cantonal, pasó a formar parte de las filas del castelarismo y colaboró en el nuevo órgano de esta tendencia en 1874, el periódico *El Orden*. Con la llegada de la Restauración, se exilió a París, donde se dedicó especialmente a tareas de creación literaria, publicando diversos dramas y novelas de factura realista y un *Diccionario etimológico de la Lengua castellana*, que fue muy usado en la época.

Pero, dejando ahora de lado su agitada vida política y su faceta literaria, nos vamos a centrar sobre todo en su pensamiento filosófico y religioso. De nuevo nos vamos a encontrar, como en los casos anteriores, con una filosofía de corte panteísta que, aunque a veces ofrezca puntos tangenciales con el hegelianismo e incluso con el krausismo, presenta perfiles de cierta originalidad. En su obra *Catón político*, publicada en Madrid en 1856 con un prólogo de Emilio Castelar, nos dice: «Yo opino que desde luego (Dios) creó, no vivió solamente para la idea infinita, sino para la obra creada. El pensamiento de Dios encarnó entonces, por decirlo así, en el sistema del universo, en la generación de todos los seres, en la armonía de esa

---

(17) Mario Méndez Bejarano: *Historia de la Filosofía en España hasta el siglo XIX*. Madrid, Imp. Renacimiento, s. f., p. 461.

naturaleza que nos asombra. Dios fue desde entonces naturaleza» (18). «Dios no es otra cosa que la razón universal; la palabra sublime que se formula en los labios de la gran armonía, así de las flores del campo como de las estrellas de la noche» (19). Como señalará en otra ocasión «todo es uno en el Universo, como todo es uno en el círculo, porque el Universo no es otra cosa que una creación *circular;* esférica, redonda, acabada, absoluta» (20). Expresiones que tratan de aclararnos de manera gráfica su monismo panteísta. Dios, pues, a la par que razón universal, que idea infinita, se naturaliza y humaniza en la historia, y de aquí debe surgir, según Barcia, la fe en la «divina humanidad», la confianza en el porvenir, el entusiasmo en el progreso y en la libertad. Como es de rigor, esta concepción panteísta e idealista está destinada primordialmente a fundamentar y a racionalizar la vida moral, social y política en un anhelado sentido unitario y armónico conforme a las propias necesidades de la realidad del país. Dios, bajo este esquema de gradación ontológica, se convierte en la más firme garantía de las aspiraciones teóricas del liberalismo español. De ahí también la oportunidad y significado de tales sistemas en el específico contexto nacional. Frente al uso teocrático de Dios que hacían los neocatólicos y más tarde harán los integristas, los liberales le necesitaban al mismo tiempo como fundamento de la libertad y el progreso con el objeto de replicarles en el mismo terreno ontológico.

Junto a esta filosofía de signo panteísta, otro de los aspectos más interesantes y sugestivos de su personalidad fue su actitud religiosa. Ante todo, de lo que no cabe dura es que fue un hombre hondamente preocupado por el problema religioso. Precisamente fue esta inquietud, unida a su también profunda convicción democrática, la que le llevó a continuos enfrentamientos con la Iglesia española de su época. Barcia fue uno de los principales polemistas que tuvo la jerarquía y la apologética católica desde el campo demócrata. La prueba más evidente es que llegó a reunir sobre su persona unas 66 excomuniones por parte de los obispos de las distintas diócesis españolas. Cada una de las famosas «cartillas religiosas» que publicaba le solía costar, como él mismo refería, dos o tres *excomulgos* (21). Ya en los años 50 tuvo su primer conflicto público cuando el periódico que dirigía en Cádiz, *El Demócrata Andaluz,* fue excomul-

(18) *Catón político.* Madrid, 1856, prólogo de E. Castelar, p. 150. En ese mismo año de 1856 publicó en París su *Filosofía del alma humana, o sea, Teoría de los actos externos e internos del hombre,* a la que acompañaba un breve tratado sobre la *Generación de ideas.*

(19) *Ibídem,* p. 152.

(20) *Teoría del infierno o la ley de la vida.* Madrid, Ed. José Mallol, 1868, p. 12.

(21) *Cartilla religiosa dedicada al ilustrísimo señor doctor don Pedro Lagüera y Menero, Obispo de Osma.* Madrid, 1869, p. 16.

gado por el obispo de la ciudad. Poco después, en 1858, su obra *El Progreso y el Cristianismo* fue embargada por el Gobierno y mandada quemar toda la edición a instancias eclesiásticas. Este dato cobra un especial relieve significativo como síntoma de la cada vez mayor influencia de la mentalidad neocatólica dentro del catolicismo español y de la misma política oficial de la última década isabelina. Como ha demostrado claramente María Begoña Urigüen en una excelente tesis doctoral sobre el tema, aún inédita, los *neos*, aunque se le incorporen algunas personalidades carlistas, proceden básicamente de las filas del moderantismo (22). Tras el bienio revolucionario, Nocedal va a acceder a la cartera de Gobernación en el gabinete Narváez, y con él comienzan a ocupar importantes puestos políticos, tanto en las Cortes como en la Administración del Estado los principales prohombres de la nueva tendencia neocatólica. De su creciente ascendencia social baste citar un solo dato muy revelador: el nivel de suscripciones de su prensa era tal que en 1866 eran los que mayor cantidad de escudos (1.599) pagaban a Hacienda en concepto de timbre entre toda la prensa política española (23). Esta irrupción del poder de los *neos*, que Roque Barcia padeció muy pronto con la destrucción material de su libro, nos explica perfectamente el porqué dedicó gran parte de sus energías intelectuales a combatir la postura politicorreligiosa neocatólica (24).

Dada además la singular estructura histórica del país, donde la correlación de fuerzas entre tradicionalistas y progresistas fue siempre muy distinta respecto a la Europa moderna, el fenómeno neocatólico y su heredero el integrista, tiene una especial relevancia para analizar y entender la escisión de la conciencia nacional en la época contemporánea. La amplia impregnación de la jerarquía y de las bases católicas por parte de dicha ideología politicorreligiosa contribuyó poderosamente a que el catolicismo español se decantara cada vez más en un sentido antiliberal y antimoderno. De este modo, nuestro catolicismo no dejará de ofrecer un perfil marcadamente político, a la par que se refugiará constantemente frente a la civilización moderna, en una postura defensiva, apologética, sin la menor iniciativa y creatividad cultural.

Al mismo tiempo, la línea seguida por el Vaticano en estos momentos bajo los auspicios de Pío IX, con la publicación en 1864 de la encíclica *Quanta Cura*, acompañada del *Syllabus*, y la celebración del Concilio Vaticano I (1869-70), en el que se declaró el dogma de

(22) María Begoña Urigüen: *Origen y desarrollo de la derecha española en el siglo XIX*. Madrid, 1980, t. I, pp. 274 y ss.

(23) *Ibidem*, p. 393.

(24) Cfr. sobre todo su obra *Influencias y protestas neocatólicas*. Madrid, 1865.

la infalibilidad pontificia, vino a reforzar las posiciones neocatólicas. En la mencionada encíclica se condenaba tajantemente el racionalismo, el economicismo, el naturalismo, la libertad de conciencia, la separación de la Iglesia y el Estado, el socialismo, el liberalismo, en fin, todos los frutos característicos de la cultura moderna; y en la célebre proposición 80 del catálogo anexo o *Syllabus* se negaba con pareja rotundidad la afirmación de que «el pontífice romano puede y debe reconciliarse y transigir con el progreso, con el liberalismo y la civilización moderna» (25). Con semejantes declaraciones es fácil imaginar el júbilo y el entusiamo con que ambos documentos fueron acogidos por los neocatólicos y por gran parte del episcopado español, cada vez más identificado con las actitudes de los *neos.* La impaciencia por darlos a conocer en España fue tal que varios obispos los publicaron en los boletines eclesiásticos de sus diócesis sin el necesario *pase regio* (26). «Alguna reserva o reticencia en la adhesión de los nuevos obispos —ha señalado José Manuel Cuenca— o, en el peor de los casos, cierta sobriedad en las expresiones condenatorias hacia la civilización moderna con que la totalidad de la jerarquía acompañara la publicación del famoso texto, habría demostrado que la cronología imprimía alguna huella en la Iglesia española. No fue así» (27).

Estos hechos colocaron en una posición personal muy difícil, y a veces realmente dramática, a todos aquellos que intentaban conciliar el catolicismo con la cultura moderna, que querían seguir siendo católicos sin dejar por ello de ser liberales. Si bien es verdad que en España, a diferencia de Francia o Bélgica, no tuvimos un movimiento católico liberal —como ha destacado el profesor Aranguren—, en la medida en que el comportamiento público católico iba siempre ligado a actitudes reaccionarias, sí hubo en cambio muchos liberales, sobre todo hasta estas fechas de 1864 y 1870, que personalmente eran católicos (28). Tanto krausistas como los casos de Barcia o Sala y Villaret —que más adelante veremos— constituyen ejemplos muy ilustrativos de este tipo de conflicto personal (29). La rígida

(25) Fliche-Martín: *Historia de la Iglesia.* Valencia, Edicep, 1974, t. XXIV, p. 279.

(26) María Begoña Urigüen: *Ob. cit.*, t. 1, p. 473. Cfr. también en este aspecto J. M. Cuenca: *Sociedad y clero en la España del siglo XIX.* Córdoba, 1980, pp. 51 y ss.

(27) José Manuel Cuenca: *La Iglesia española ante la revolución liberal.* Madrid, Ed. Rialp, 1971, p. 104. Sobre la actitud de la Iglesia española en este período; cfr. también J. Martín Tejedor: «España y el Concilio Vaticano I», *Hispania Sacra*, núm. 39, 1967; Santiago Petschen: *Iglesia-Estado: un cambio político. Las Constituyentes de 1869.* Madrid, 1975, y Vicente Cárcel Ortí: *Iglesia y revolución en España.* Pamplona, 1979.

(28) José Luis L. Aranguren: *Moral y Sociedad.* Madrid, Edicusa, 1965, p. 177.

(29) Respecto al problema del catolicismo liberal en los krausistas españoles, cfr. los valiosos estudios de J. López Morillas: «Una crisis de la conciencia española: krausismo y religión: *Cuadernos Americanos*, CXLV, marzo-abril 1966, p. 161, y J. L. Abellán: *Memoria testamentaria, de Fernando de Castro.* Madrid, Ed. Castalia, 1975.

posición vaticanista les obligará a la mayoría a abandonar el catolicismo como religión positiva y a adoptar soluciones más o menos deístas como única salida para compatibilizar su pensamiento racionalista y sus convicciones liberales con la creencia religiosa. Hay un artículo de Manuel de la Revilla, hombre de formación krausista, publicado en septiembre de 1870 con el título de «Los dioses se van», que recoge de modo expresivo el estado de ánimo de muchos de estos liberales y su reacción ante los acontecimientos vaticanistas. «Cumplida la misión histórica de la Iglesia —señala—, hubo ésta de declinar al punto su poder estacionario. En vano le advirtieron del peligro sus amigos más leales. ¿Quién recogerá la herencia del catolicismo romano...? El ateísmo superficial y grosero cree que a sus teorías desconsoladoras, a sus negaciones brutales, corresponde de derecho el triunfo. El instinto de la humanidad, que nunca la engaña, se encargará de desmentir estas ilusiones y de mostrar que si los dioses se van es porque viene a nosotros el verdadero Dios. Las formas positivas religiosas desaparecerán bien pronto de la historia». Y termina: «La herencia del catolicismo no será recogida por otras sectas. El era la más perfecta de las religiones positivas, y muerto él, todas están condenadas a morir. Nosotros, que las vemos acercarse a la muerte, no tememos por el porvenir de la idea religiosa, porque sabemos que las formas religiosas perecen, pero que la religión misma es inmortal. Con respeto profundo, y aun con secreta simpatía, vemos descender a la tumba las creencias que alimentaron a la humanidad por largos siglos, pero contemplamos levantarse sobre sus ruinas la religión eterna de la conciencia, y serenos y confiados esperamos el momento en que, parodiando la fórmula de los antiguos heraldos, podamos esclamar: *¡Las religiones han muerto, viva la religión!*» (30). De este modo, fracasados los intentos de conciliación entre el liberalismo y el catolicismo, se agudizan en el ámbito liberal las actitudes anticlericales, y el panorama tiende a polarizarse, de manera gráfica, entre los partidarios de la tesis de Draper, el autor de la *Historia de los conflictos entre la religión y la ciencia* (31), y los que tienen como símbolo y libro de cabecera *El liberalismo es pecado,* del P. Félix Sardá.

---

(30) Manuel de la Revilla: «Los dioses se van», *La República Ibérica,* 14 de septiembre de 1870. Asimismo pueden verse en el mismo periódico sobre el presente tema sus otros dos artículos: «Un documento curioso» (en el que arremete contra los neocatólicos) y «Catolicismo o libertad».

(31) Draper sostenía la total incompatibilidad entre la ciencia y la religión, sobre todo, el catolicismo. La primera edición de su obra en castellano apareció en 1876, traducida por Augusto T. Arcimis y con prólogo de Nicolás Salmerón. Parece que se agotó rápidamente. Luego se hicieron múltiples ediciones en años sucesivos, lo que nos muestra el amplio

Si nos hemos detenido en este punto, es sobre todo para entender un poco mejor el adjetivo de *heterodoxos* con que la tradición menendezpelayana ha tildado siempre a estos hombres de un modo tan simplista como sectario, porque en definitiva se trata de una heterodoxia a la que irremediablemente se vieron empujados por la inflexibilidad vaticanista y el propio contexto católico español. Roque Barcia, de acuerdo con su filosofía historicista antes aludida, propugna la evolución histórica de la religiosidad positiva como de cualquier otra manifestación de la cultura humana hacia una mayor perfectibilidad. «El establecimiento político de la Iglesia —afirma en 1856—, el ministerio público del culto religioso, la forma del dogma, *su vestido social*, por decirlo así, varía según los tiempos, según las opiniones, según los países» (32). Por ello aspira aún en esa fecha a una progresiva depuración espiritual y religiosa del catolicismo que lo haga compatible con los nuevos tiempos modernos. Pero, como hemos visto, sucedió al revés. La postura del Vaticano y del neocatolicismo español iba a representar la dirección opuesta a esa pretendida actualización moderna de la religión católica. Esta orientación frustraba totalmente los anhelos de talantes como el de Barcia, que sentían con tanta fuerza su credo político como su afán religioso. De ahí el tono crispado y virulento con que más tarde, en 1869, fustiga todas aquellas connotaciones (temporalismo-constantinismo), paganismo-antropomorfismo, etc.), que desvirtuaban y bloqueaban el auténtico espíritu religioso del catolicismo. En este sentido, Barcia se nos muestra como uno de los críticos más agudos y acerados de los elementos desnaturalizadores del catolicismo hispano. Así, en unas célebres *Cartas a su santidad Pío nono* trata de probar que «la religión de los Papas nos ha llevado a la idolatría de los primeros tiempos, de tal manera que hoy somos más idólatras que los idólatras antiguos, es decir, que los idólatras asiáticos». Pero esa idolatría «no puede ser la religión católica, la religión cristiana, porque Cristo enseña que Dios es espíritu y aquellos que le adoren le han de adorar en espíritu y en verdad. Imponer un dogma, como hace la curia romana, es imponer una idea divina, y esto se comprende en la edad hebrea, no en los tiempos cristianos». Y más adelante pasa a denunciar, con verdadera gracia sevillana, las «once mil vírgenes» de nuestro patrimonio folklórico-religioso, «las cuales bastarían para poblar toda Sierra-Morena», y esa multiplicidad de «diosecillos», «ser-

---

eco de su tesis en los sectores más radicales del liberalismo español de la Restauración. A principios del siglo XX, editoriales como Sempere (y su sucesora Prometeo), Maucci, Granada, etc., vinculadas a medios republicanos y anarquistas, realizaron numerosas tiradas de la misma, a precios muy populares (generalmente a una peseta el ejemplar).

(32) *Catón político, ob. cit.*, p. 156.

vidores de tanto cruel aventurero, de tanto bárbaro conquistador», dioses pequeños, dioses egoístas, dioses carnales, dioses que cobran paga, dioses alquilados, dioses que riñen unos con otros, que se hacen la guerra, que se tiran pedradas, que entran en las ciudades a saco y degüello», dioses en definitiva resultado de ese uso nacionalista que cada país hace de Dios y entre los que brilla con especial resplandor el Dios patriótico-español (33).

Luego, tras la declaración del dogma de la infalibilidad pontificia en 1870, no le quedaba a Barcia otro remedio que refugiarse aún más en ese «catolicismo cristiano», sin dogmas ni Vaticano, del mismo modo que los krausistas aterrizaron en su «cristianismo racional», o Manuel de la Revilla, como hemos visto, y tantos otros en una especie de religiosidad natural. Era ya la única salida posible para satisfacer su inquietud religiosa sin abdicar de su arraigado ideario liberal, por el que tanto habían luchado y al que no podían renunciar.

5. HACIA UN PANTEISMO HIPERPOSITIVO

La figura de Pedro Sala y Villaret, como la de Blanco White o la de Fernando de Castro, con quienes comparte parecida situación personal y similares conflictos, presenta perfiles igualmente atractivos. Nace en Vic en 1839. Su familia le ingresa muy joven en el seminario local, donde cursa brillantemente la carrera eclesiástica. Allí traba una gran amistad con mosén Jacinto Verdaguer, con quien discutiría calurosamente más de una vez sobre la posibilidad de compatibilizar el catolicismo con la libertad. Huyendo en gran parte del rígido ambiente clerical de su ciudad natal, se traslada a Barcelona en 1860. Aquí despliega hasta 1868 una amplia actividad: se licencia en Derecho y Filosofía y Letras, funda con otros sacerdotes de mentalidad afín un pequeño círculo eclesiástico liberal, que será especialmente vigilado por la jerarquía, y colabora a menudo en el diario republicano *El Diluvio* con el seudónimo de *Abelardo*, debido a sus ideas liberales. La tensión con la autoridad eclesiástica se acrecienta al llegar la revolución de septiembre del 68, a la que apoya abiertamente, y, sobre todo, a raíz de la publicación de su primera obra. El mismo nos cuenta en el prólogo que «al fin de tan larga peregrinación por los campos de la llamada ciencia, traté de concentrarme para medir el camino recorrido y dar unidad al abigarrado conjunto de mis impre-

---

(33) *Cartas a Su Santidad Pío IX, precedidas de una carta que desde el otro mundo envían a Su Santidad los masones Monti y Tognetí*. Madrid, Imp. de M. Alvarez, 1869, pp. 21-22 y 25-29.

siones intelectuales». Así, con este afán sintético y fruto de estas libres meditaciones, apareció en Barcelona en diciembre de 1868 *Materia, forma y fuerza*, firmada de nuevo con seudónimo, el de *Melchor Salvany*, por las mismas razones antes indicadas (34). A pesar del encubrimiento del nombre, pronto se apercibió de la existencia del libro y de su verdadero autor el obispo barcelonés Urquinaona, quien le obligó a entregar todos los ejemplares de la edición y llevarlos a la sede del palacio episcopal, «en cuyos antros —según nos relata— desaparecieron, sin que yo haya vuelto a tener noticia de mi querida producción». Más tarde, cuando parecía que la edición entera había sido destruida, el hallazgo casual de un ejemplar de los pocos que circularon en manos de un amigo le permitió hacer en 1891 una segunda edición de la obra, que es la que se puede manejar (35).

Tras estos avatares marcha a Manresa en busca de independencia económica, enseñando en su Instituto hasta 1874. La llegada de la Restauración le hace imposible continuar su actividad pedagógica en dicha localidad y se ve obligado a marchar a Madrid con el fin de rehacer su vida tras esta etapa de continuos forcejeos y tensiones con la autoridad eclesiástica. Recién llegado a la capital cuelga los hábitos y se dedica, para poder vivir, al periodismo, entrando en la redacción de *La Iberia* —el periódico liberal sagastino— como traductor de inglés. Sala se convierte pronto en un relevante publicista: aparte de diversos libros y folletos —que luego comentaremos—, es asiduo colaborador de la *Revista de España* (36). Colabora asimismo a fines de siglo en *La Luz*, la revista de la Iglesia española reformada (37). En 1901 vuelve a Barcelona como miembro de la redacción del citado periódico *El Diluvio*, donde solía escribir el artículo de fondo aparecido sin firma en la sección fija «Crónica diaria», de gran eco en la opinión pública, y en el que va a trabajar hasta el mismo día de su muerte, acaecida el 10 de enero de 1916 (38).

---

(34) *Materia, forma y fuerza. Diseño de una filosofía*. Madrid, Imp. de José Cruzado, 1891, 2.ª ed., p. V. Del libro se hizo una tercera edición en Barcelona en 1903.

(35) *Ibidem*, pp. VII-VIII.

(36) Entre los artículos publicados en la *Revista de España*, podemos citar los siguientes: «La restauración escolástica», núm. 57, julio-agosto 1877, p. 459; «La crítica y los criterios en los tiempos modernos», 87, julio-agosto 1882, p. 380; «La instrucción pública en España», 89, noviembre-diciembre 1882, p. 167; «El deísmo moderno», 90, enero-febrero 1883, páginas 101 y 485; «El método intuitivo en la enseñanza», 92, mayo-junio 1883, p. 63; «Estudio sobre el tiempo», 92, mayo-junio 1883, pp. 351 y 489; «La teología en España», 111, julio-agosto 1886, pp. 71 y 373, y 112, septiembre-octubre 1886, p. 193; «Opiniones religiosas de Spencer», 113, noviembre-diciembre 1886, p. 246, y «Lucrecio. El materialismo antiguo», 110, mayo-junio 1886, p. 97.

(37) Aquí publica su serie de artículos «Creer en Cristo y creer a Cristo» en los números que siguen: 750, 30-I-1897, p. 21; 751, 15-II-97, p. 32; 752, 28-II-97, p. 43, y 758, 30-V-97, p. 116.

(38) *El Diluvio*, 11-I-1916 y 10-I-1917.

La filosofía de Sala, a la que hay que inscribir de entrada en esta línea común de corte panteísta que estamos analizando, encierra por su parte unos rasgos de peculiar interés. La clave de su sistema filosófico, tal como aparece ya expuesto en su primera y más importante obra —la citada *Materia, forma y fuerza*—, radica en la categoría de *fuerza*, definida como energía suprema, como «propiedad misteriosa que mantiene todas las cosas en perpetuo movimiento; fondo desconocido que se transforma y varía en cada ser, dotándole de propiedades diferentes»; la fuerza es el «alma del mundo, sin distinguirse de él; tan profundamente identificada con toda materia que ninguna muerte las separa, ningún esfuerzo las divide; tan generosa y abundante que la ciencia no tiene conocimiento de ningún ser desheredado de su benéfico influjo» (39). Estamos ante un verdadero monismo dinámico evolucionista, donde el *Incognoscible* spenceriano adquiere una positividad ontológica bajo la noción de esta fuerza todopoderosa. Ahora bien, si es cierto que la fuerza es inherente a la materia y está identificada con ella, no debe ser entendida como simple propiedad de la misma, tal como acontece en el materialismo coetáneo, a la manera de Büchner —cuya *Fuerza y materia* aparece traducida al castellano el mismo año de la publicación de la obra de Sala (40)—, o del monismo evolutivo de Haeckel, en los que la sustantividad ontológica descansa en la categoría de materia. De ahí la impropiedad de motejar a Sala de *materialista*, como ha ocurrido a veces (41). Porque para el filósofo catalán esa «fuerza primitiva e inagotable» no es otra cosa que la realidad divina, de la que todo emana a través de un «proceso que se va desarrollando en el tiempo, de lo imperfecto a lo más perfecto, de lo simple a lo compuesto, de lo uno a lo múltiple, en la trama portentosa que constituye la historia de la creación» (42). El despliegue creativo de la entidad divina en el tiempo, en la historia, es ahora interpretado, a diferencia del idealismo anterior, mediante un esquema evolucionista de clara alcurnia spenceriana. La lectura que hace Sala del evolucionismo, aparte de reconciliar la ciencia con la creencia religiosa, anticipa por tanto los

---

(39) *Materia, forma y fuerza, ob. cit.*, p. 23.

(40) Madrid, Librería de Alfonso Durán, traducción de A. Avilés. La obra de Büchner, que pronto será calificada de «catecismo de los materialistas», se traduce antes que las de Darwin, Spencer o Haeckel. Unos años más tarde, en 1873, Gaspar Sentiñón traducirá *Ciencia y naturaleza*, editada en Málaga.

(41) Así, se considera su filosofía como «próxima al materialismo de Haeckel» en el *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, de Ueberweg, vol. V, Berlín, E. S. Mittler, 1923-28, página 359. De todos modos, es curioso que su nombre figure en esta famosa historia alemana, mientras que la bibliografía española apenas lo cita. Méndez Bejarano, en su obra citada (p. 489), se ocupa someramente de él para indicar también que su pensamiento «se acerca a las conclusiones de Haeckel».

(42) *El verbo de Dios*, Madrid, Imprenta de José Cruzado, 1890, p. 50.

desarrollos posteriores en sentido vitalista y espiritualista —Bergson, Gener, Renan, el mismo Teillhard, etc.— que se harán de la idea naturalista de la evolución (43).

Por otra parte, su monismo espiritualista y dinámico se presenta como más *moderno,* más actualizado que las anteriores tendencias panteístas que hemos comentado: trata de alejarse de las antiguas formulaciones especulativas e idealistas para ponerse a tono con los nuevos monismos *positivos* que proliferan en el último tercio del siglo. Son monismos, como el paradigmático de Haeckel, que se esfuerzan por fundamentarse en las últimas conclusiones de la ciencia natural. Se construyen a manera de metafísicas inductivas o, como gustaba decir nuestro Pompeu Gener, en un nivel «hiperpositivo». El mismo Gener probó fortuna en este sentido con la elaboración de toda una *Filosofía de la vida* hiperpositiva, y lo mismo ocurre con otros autores españoles de estos años, como Salmerón, que con su monismo psicofísico viene a positivar sus aires krausistas, o como otro pensador poco conocido, Justo Rodríguez Alba, en sus interesantes *Lucubraciones psicofísicas* (44). Sala era muy consciente de que la moderna legitimación del saber filosófico pasaba insoslayablemente por una estrecha vecindad con la ciencia, e insiste por ello con frecuencia en plantear su sistema como «una síntesis suprema» concorde con los resultados de la ciencia positiva.

Los supuestos —libertad intelectual, planteamiento moderno, etc.— de los que parte Sala para construir su filosofía nos explican al mismo tiempo sus duros ataques al movimiento de restauración escolástica que surge a partir de 1875, sobre todo por la pretensión de dicha escuela —lo que a él le afectaba muy de cerca— de convertirse en el único exponente filosófico ortodoxo de los católicos. Durante la primera mitad del XIX la escolástica había tenido un escaso y rutinario desarrollo, confinado en gran parte en los centros eclesiásticos de enseñanza. Sin embargo, tras el Concilio Vaticano I y la encíclica *Aeterni Patris* (1879), de León XIII, el escolasticismo —y en

(43) Sobre la variada proyección filosófica de la teoría evolucionista, cfr. principalmente John Dewey: *The Influence of Darwinism on Philosophy,* Nueva York, 1910; los artículos de Peter J. Bowler: «The Changing Meaning of Evolution», *Journal of the History of Ideas,* XXXVI/1, enero-marzo 1975, p. 106, y J. Herman Randall, Jr.: «Impact of Darwin on Philosophy», *Idem,* XXII/4, octubre-diciembre 1961, p. 435, y el trabajo de Carlos París: «Ser y evolución», en *La evolución* (Crusafont, Meléndez y Aguirre), Madrid, BAC, 1966, p. 761.

(44) *Lucubraciones psicofísicas. Disquisiciones acerca de la vida y de la inteligencia en la naturaleza,* Madrid, Imprenta de Nicolás Moya, 1892. Rodríguez Alba afirma la necesidad de la «unidad de substancia» para explicar la vida del Universo (p. 212), y en este sentido desarrolla un típico monismo *hiperpositivo.* Alba es autor también de un drama titulado *¿Religión o fanatismo?* (Madrid, 1886), donde defiende la compatibilidad entre ciencia y religión, a la par que lanza una dura crítica contra los fanatismos religiosos. El drama nunca llegó a representarse.

especial el tomismo— van a recibir un fuerte apoyo y patrocinio por parte del Vaticano (45). Es así como este neoescolasticismo acaba por convertirse con nuevo énfasis en la filosofía oficial del catolicismo. En España, el movimiento restaurador encontrará un clima político favorable con la llegada de nuevo del marqués de Orovio a la cartera de Fomento en el primer Gabinete Cánovas, y poco a poco irá teniendo fieles adeptos entre los sectores católicos más vaticanistas, como eran, por supuesto, la jerarquía y *La Unión Católica* de Alejandro Pidal, hasta que al celebrarse, por ejemplo, en 1889 el I Congreso Católico Español el tomismo es declarado sin titubeos la filosofía católica por antonomasia (46). Por otra parte, este monopolio de la ortodoxia filosófica por parte de la escolástica no podía agradar a aquellos católicos que, considerándose sinceramente tales, no profesaban dicha escuela. Si antes, como vimos, la condena del liberalismo colocaba en situación difícil a los católicos liberales, ahora esta imposición vaticanista les volvía a colocar en una posición incómoda en el orden filosófico. Sala lo expresa muy claramente: «... si la escuela a quien combatimos tuviera sólo pretensiones de científica; si se presentase en el estadio de la discusión con el mero carácter de filosófica; pero ella aspira a ser dogmática y confunde con los suyos los intereses de la religión cristiana». Y añade: «El mérito principal de la filosofía escolástica, para sus modernos restauradores, estriba precisamente en lo que constituye para nosotros su ignominia. El carácter de principios cardinales, de un cuerpo de doctrina sujeto a rigurosa unidad; el tener su base y cimiento en la autoridad de los maestros, en vez de apoyarse en la razón, es el carácter que la recomienda a la protección de nuestros reaccionarios» (47).

Aparte de estas consideraciones de tipo religioso, Sala y Villaret descalifica también a la escolástica por puras razones histórico-filosóficas desde la óptica de su concepción evolucionista del progreso y de la historia: «Lo que no se explicarán en manera alguna los filó-

---

(45) En torno al resurgir del movimiento neoescolástico, cfr. José María Gómez-Heras, *Cultura burguesa y Restauración católica*, Salamanca, Ed. Sígueme, 1975, pp. 25 y ss., y Ludwig Hertling, *Historia de la Iglesia*, Barcelona, Ed. Herder, 1975, p. 472.

(46) Menéndez Pelayo, que nunca había sido muy entusiasta de la escolástica, expresará ahora con nitidez en su intervención en el Congreso la nueva actitud oficial: «Hoy, después de las solemnes declaraciones del Concilio Vaticano y de la admirable encíclica de nuestro Beatísimo Padre sobre los estudios filosóficos, puede decirse que el tradicionalismo ha muerto para siempre en las escuelas católicas, y que ya es indisoluble el pacto y la concordia entre la razón y la fe, como lo fue en los grandes días de la filosofía escolástica» (*La Unión Católica*, 2 de mayo de 1889). Acerca de las trampas filosófico-religiosas y de la improcedencia en plena época moderna que tal postura «concordista» encerraba, ya hemos insistido en otra ocasión; cfr. D. Núñez: *El darwinismo en España*, Madrid, Ed. Castalia, 1977, pp. 22 y ss.

(47) *La restauración escolástica*, cit., pp. 484 y 468.

sofos del porvenir —señala— es que en el último tercio del siglo XIX, cuando la evolución liberal debía estar terminada, el espectro de la Edad Media se aparezca en el campo de los combates y triunfos de la libertad para ocupar la posición más estratégica, el puesto más glorioso en la civilización de los pueblos, la dirección de la enseñanza pública. Sí, por más que parezca una fábula o un sueño de la imaginación, se trata nada menos que de entronizar en nuestros centros de enseñanza oficial el galvanizado cadáver del escolasticismo. Dando por no repetidos los sistemas que en Europa se vienen sucediendo hace tres siglos desde Bacon y Descartes, haciendo solución de continuidad en este pedazo de tela histórica que llamamos Edad Moderna, pretenden nuestros *restauradores* hacernos engranar directamente con la Edad Media, de cuyas opiniones y hábitos científicos no quedan ya más huellas que las conservadas en carcomidos infolios y en semiderruidos monumentos.» Si para el Vaticano era una actitud coherente, tras la condena global de la civilización moderna en la *Quanta Cura* y en el *Syllabus*, este regreso filosófico a la Edad Media Sala empero lo considera «un conato de barbarie, un suicidio intelectual, un anacronismo histórico con que nos amenazan los constantes perturbadores de las leyes que rigen en el desenvolvimiento de la humanidad» (48).

En el plano religioso, Sala es otro ejemplo expresivo de la dificultad de conciliar en el contexto español la libertad con el catolicismo. Como otros católicos liberales, sufrirá intensamente este conflicto interior, incluso más agudo aún por su primigenia condición de sacerdote, y como muchos de ellos acabará refugiándose, ante la imposibilidad de una adecuada solución, en una postura deísta. Podríamos decir sin el menor riesgo de exageración que toda su vida fue un continuo y obligado peregrinaje en la disidencia, una incesante peripecia entre la inestabilidad material y el drama de su conciencia. Su *heterodoxia* le costó personalmente muy cara. Don Juan Valera le retrata como un espíritu «divinamente atormentado», cuyos libros son como «las forzadas o involuntarias respuestas que arranca de su alma la tortura divina». Su obra es, para el autor de *Pepita Jiménez*, «una entusiasta y bella apología del cristianismo, aunque jamás me atreveré a recomendar su lectura —dice— a los espíritus piadosos que permanecieron siempre sumisos a la Iglesia Católica, sin dudas, vacilaciones ni rebeldías de pensamiento». Es en cambio recomendable a «aquellos que hoy son racionalistas o que dudan» para que vuelvan a amar y creer en la religión cristiana (49).

(48) *Ibidem*, p. 460.
(49) *El verbo de Dios*, *ob. cit.*, pp. VIII y XXIII-XXVI.

Sala piensa que el cristianismo, como todas las religiones positivas y todos los fenómenos culturales, está sometido a la ley de la evolución, y que esta evolución conduce paulatinamente a una depuración esencialista de la religiosidad en cuanto tal, en el sentido de una progresiva reducción de los aspectos dogmáticos y temporalistas. Desde esta posición evolucionista, las distintas formas religiosas positivas no serían otra cosa que sucesivas manifestaciones históricas del *Incognoscible* spenceriano. Porque lo que se trata de salvar ante todo es el fundamento mismo de la experiencia religiosa. Pero además el planteamiento evolucionista no proporciona solamente un escueto enfoque metodológico de la cuestión, sino también una vía teórica que viene a posibilitar la reconciliación de la fe religiosa con la cultura moderna. En este aspecto, la postura de Sala y Villaret en los años ochenta está en la misma línea que determinadas actitudes modernistas de principios del XX, como la de Loysi, por ejemplo. En un importante trabajo sobre *La teología en España* afirma con precisión el autor catalán: «Una revisión dogmática o evolución religiosa no debe tener por objeto más que eliminar todo aquello que se opone al principio moderno, indestructible, de la libertad y que choca evidentemente con las nociones más elementales de la razón» (50). Y este tipo de inquietud renovadora es lo que Sala echaba precisamente de menos en la rigidez beligerante de nuestro catolicismo oficial: «Nuestros reaccionarios de todos los matices —señala— creen a la religión algo inmoble y granítico, como los monolitos de Egipto, inaccesible a los cambios y evoluciones humanas. La historia nos enseña todo lo contrario, y es de esperar que las formas religiosas seguirán evolucionando en el sentido que marca su propia índole y el progreso racional. Nosotros, desgraciadamente, no hemos asistido a este cambio, porque nuestra patria sigue firme en la preocupación de que la religión no sólo en su fondo, sino también en su forma, es inmutable» (51).

De igual modo que otros católicos liberales y por parejas razones, Sala decanta su pensamiento religioso hacia el deísmo como fórmula genérica que permita preservar el sentimiento religioso y hacerlo coexistir con el avance científico. En una ocasión llega a afirmar que «el deísmo podría ser el principio de la religión del porvenir, armónica con la nueva ciencia, con los nuevos descubrimientos y con las modernas instituciones de los pueblos» (52). Principio deísta

(50) *La teología en España*, cit., p. 385. Línea, por otra parte, de indudable proyección actual.

(51) *Las opiniones religiosas de Spencer*, cit., pp. 258-59.

(52) *El deísmo moderno*, cit., p. 495. Un desarrollo más amplio de esta posición deísta lo podemos encontrar en su obra *La clave del misterio. Lo absoluto*, Barcelona, 1912.

que en su conciencia personal encarna a su vez en un cristianismo antidogmático y extraeclesiástico, que de nuevo nos recuerda al *cristianismo racional* krausista o al *catolicismo cristiano* de Roque Barcia, hitos todos en definitiva de esa línea de ascendencia erasmista y de anhelo reformista religioso que, aunque minoritaria, recorre nuestra historia moderna y contemporánea. Esta personal postura cristiana la expone Sala principalmente en escritos tales como *El verbo de Dios* y la serie de artículos publicada en la revista *La Luz* bajo el título «Creer en Cristo y creer a Cristo», en los que realiza una exégesis libre de la Biblia en perfecta armonía con los resultados de la ciencia moderna. Asimismo, bajo este prisma es donde hay que situar la sugestiva y polémica interpretación que hace de la mística española de la Edad de Oro y de la trayectoria histórico-religiosa del país en su serie de monografías rotulada *¿Los místicos españoles eran protestantes?*, en la que encontramos párrafos como el siguiente: «Desgraciadamente la influencia de la raza latina, árbitra en las sesiones del Concilio de Trento, decidió la continuación del paganismo dentro de la Iglesia Católica. Las naciones de otra raza protestaron; las almas superiores dentro de la nuestra protestaron también, y esta protesta muda, sigilosa, dulce, que se distingue de la sajona, tan valiente, franca y desembozada, es la que representan y significan, con no menos elocuencia que la del Norte, los místicos. No hay duda que las salvadoras indicaciones de aquellos grandes hombres se perdieron en el vacío, y España se vio arrastrada por la pendiente fatal del cesarismo pagano hasta el abismo de su postración y decadencia» (53).

Ahora bien, esta conciliación que efectúa el pensador de Vic entre el racionalismo moderno y la creencia religiosa se desenvuelve, desde el punto de vista gnoseológico, sobre bases radicalmente distintas a las de las anteriores formulaciones idealistas, que, como hemos visto, llevaban a esa especie de teologías racionales o racionalismos teológicos. Aunque con planteamientos y resultados filosóficos por supuesto muy diferentes, dichas filosofías se movían en la misma órbita cognoscitiva respecto al problema de Dios que sus adversarios escolásticos, en cuanto todos venían a admitir la accesibilidad racional de la realidad divina. No en vano uno de nuestros más eximios representantes tomistas, fray Ceferino González, hará en un momento dado una llamada de colaboración a sus viejos enemigos los racionalistas —que no eran otros que los krausistas— para combatir al nuevo peligro común, las tendencias positivistas. «Es preciso, por lo tanto —dirá

---

(53) *¿Los místicos españoles eran protestantes? Frey Luis de León*, Madrid, Librería Nacional y Extranjera, 1892, p. 24.

el futuro cardenal—, que todo hombre de buena voluntad, siquiera sea racionalista, acuda al campo del honor, luchando sin tregua ni descanso contra esa filosofía materialista que asfixia a la razón humana» (54). De hecho, a fray Ceferino, como a muchos krausistas, no le preocupaba ni traumatizaba tanto el materialismo abierto, que era más fácil de descalificar por su condición de tal, como esa corriente que empezó a denominarse en estos años *positivismo crítico*. Veamos brevemente cómo ese llamado *positivismo crítico*, de clara raigambre kantiana y spenceriana en este punto, afrontaba las relaciones entre religión y ciencia para apreciar mejor la novedad que aportaba y los motivos de la aludida alarma. «El positivismo —dirá uno de los principales introductores del neokantismo y del spencerismo en España, Manuel de la Revilla— reconoce que ese misterio (esencia común de todas las religiones) existe, y se declara incompetente para explicarlo; claro es que, lejos de oponerse a los fundamentos de la vida religiosa, abre ancho campo y da firme base a la fe, entregándola a la dilatada esfera de lo incognoscible y reservándose el reducido recinto de lo cognoscible, esto es, el mundo de los fenómenos.» Y si a veces existe lucha o fricción entre ambas es «por el mutuo empeño de una y otra en invadir el terreno y usurpar las atribuciones de su adversaria, y por la intransigencia de las doctrinas religiosas que aspiran a la dirección de la sociedad... Cuando la teología —añade— no pretenda ser biología, geología, física, química, etc., y la ciencia renuncie a ser teología; cuando perfectamente limitados los confines de lo cognoscible, la ciencia y la religión se repartan en debida forma el dominio de la inteligencia humana, la paz será un hecho entre ambos poderes» (55). Desde tal perspectiva epistemológica, tanto los empeños integristas y escolásticos como las anteriores construcciones idealistas habían de resultar completamente ambiguas y mistificadoras. Sólo cabe añadir una concisa lamentación: que tal posición filosófica no hubiese encontrado mayor arraigo y operatividad en el contexto cultural de la época, porque sin duda hubiera contribuido en buena parte no sólo a robustecer la endeble salud gnoseológica general del país, sino también a clarificar el imbricado panorama político-religioso y en consecuencia a facilitar la convivencia social.

De ahí también la relevancia de que en semejante entorno intelectual haya pensadores, como Sala, que se esfuercen en llevar a cabo un planteamiento actualizado de las relaciones entre ciencia y religión, entre razón y fe. En cuanto decidido partidario del evolucionismo spenceriano, como hemos visto, acepta también sus implicaciones en

---

(54) «El positivismo materialista», *La defensa de la sociedad*, I, 1872, p. 33.

(55) Manuel de la Revilla: «Revista crítica», *Revista Contemporánea*, II, 1876, p. 384.

el ámbito religioso. Si por un lado defiende la incognoscibilidad científica de lo absoluto, de la energía suprema, que siempre será «fuerza misteriosa», «fondo desconocido», por otro admite a nivel personal su existencia ontológica. Pues lo religioso quedará instalado en la esfera de la experiencia subjetiva, de la vida práctica, pero no en la de la demostración racional.

Con esta manera de compatibilizar la religión y la ciencia, Sala anticipa además en nuestro país —hecho que nunca se ha tenido en cuenta— los supuestos intelectuales de los ecos —si bien exiguos, no por ello menos interesantes— que tendrá a fines de siglo el modernismo religioso. A modo de rápido bosquejo conviene recordar que en el otoño de 1897 va a pronunciar *Clarín* en el Ateneo madrileño un ciclo de conferencias sobre los nuevos movimientos espiritualistas y estéticos que estaban irrumpiendo con fuerza en Europa, sobre todo en el vecino país francés (56). En la crónica que hace *El Imparcial* de la segunda conferencia se nos dice que «analizó el carácter español en relación con la idea religiosa, y después habló del llamado *nuevo espíritu*, o sea, del general renacimiento idealista, estudiando algunos de sus elementos. Entre los pueblos latinos es donde menos se nota este renacer de las tendencias espirituales, hecha excepción de Francia, cuya filosofía actual es todo un florecimiento» (57). *Clarín* se nos muestra en esta última década del siglo como uno de los intelectuales de la vieja generación más sensibles a estas corrientes *modernas* y trata de canalizar a través de ellas las inquietudes liberales de renovación religiosa. Tres años más tarde, Unamuno, sabedor de la sensibilidad de *Clarín* hacia el tema religioso, le confesará en una carta su sintonía con tales cuestiones y, entre otras cosas, le dice: «Ahora me preocupan mucho los estudios religiosos; la gran *Dogmengeschichte* de Haanack me abrió grandes horizontes; ahora estudio las últimas evoluciones de la teología luterana, con Ritschl a la cabeza... Y aquí, fuera de Canalejas el viejo, la teología protestante no ha interesado. Gracias que se conozca a Renán. Tal vez ahora Sabatier (no el del San Francisco, sino el otro), Menegoz, los dos Revillas, etc., empiece a aficionarse alguno» (58). Basten estos dos síntomas para detectar en el gozne de los dos siglos la presencia del modernismo religioso en España. Y frente a esa maraña de tendencias irracionalistas, que comienza a crear no poca confusión y ciertos derroteros

(56) Cfr. las reseñas de José Martínez Ruiz, «*Clarín* en el Ateneo», *El Progreso*, 17 de noviembre de 1897, y «Avisos de *Este*», *Idem*, 5 de diciembre de 1897; y las de Mínimo, en *El Globo*, 19 de noviembre de 1897 y 8 de diciembre 1897.

(57) *El Imparcial*, 17 de noviembre de 1897.

(58) *Epistolario a «Clarín»*. Prólogo y notas de Adolfo Alas. Madrid, Ed. Escorial, 1941, página 81. Por lo que toca al significado de dichos nombres dentro del modernismo religioso, cfr. Emile Poulat: *La crisis modernista*, Madrid, Ed. Taurus, 1974, pp. 42 y ss.

peligrosos en el panorama intelectual español, la actitud de *Clarín*, que entronca directamente con el planteamiento que hemos visto en Sala, resultará ejemplarmente lúcida: el afán religioso convive con la racionalidad científica, compaginándose el uno con la otra al cobijo del criterio antes expuesto. De ahí que cuando Unamuno extrapola ambos términos y se encierra interiormente de modo bastante gratuito en esa contradicción irresoluble o antítesis sin salida, *Clarín* le venga a decir que ésa no es manera de plantear el problema y que por ese camino no se va a ningún sitio (59).

DIEGO NUÑEZ RUIZ

Universidad Autónoma de Madrid
Avda. Flor de Lis, 34
TORRELODONES (Madrid)

---

(59) *Clarín:* «Tres ensayos de Miguel de Unamuno», *Los Lunes de «El Imparcial»*, 7 de mayo de 1900.

EL ARTE DE BIEN MIRAR: GRACIAN

A) LA ESTRUCTURA GENERAL

En España el apogeo de lo visual como recurso didáctico y propagandístico se inició en el siglo XVII. Es notable un afán de hacer visible lo esencial de una moral determinada y las ideas sustentantes. Esto se conseguirá a través de la pintura, los emblemas, avisos, literatura y arquitectura. Inicio ya de una «modernidad» en base a la superioridad de lo visual que permanece hasta hoy día en que ha suplantado casi todos los demás medios de comunicación. Veamos lo que nos dice José Antonio Maravall:

> El valor de eficacia de los recursos visuales es incontestado en la época. Venía de un fondo medieval la disputa sobre la superioridad del ojo o del oído para la comunicación del saber a otros. Mientras que en el mundo medieval se optó por la segunda vía, el hombre moderno está de parte de la primera, es decir, de la vía del ojo (1).

El hombre del seiscientos está rodeado de circunstancias predominantemente adversas: dogmas religiosos y políticos, y un frágil estado económico que crea siempre situaciones precarias y difíciles de esquivar para evitar que afecten el ser. Ante esto el hombre español tendrá que «apicararse». Mas el hombre culto, el «entendido», no puede sino sublimar ese «apicaramiento», lo que él alcanzará por medio del «conocimiento». Para esto no se deberá dejar engañar por la realidad aparente, más bien debe crearse un mecanismo de desenmascaramiento muy agudo que le permita llegar a lo esencial de todo: desenmascarar para convivir, conocerse y conocer todo lo que le circunda para poder existir en un modo adecuado a la época. Son circunstancias sociohistóricas que provocarán un peculiar estado de espíritu en el hombre español culto, en general, y en particular en

(1) José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco* (Barcelona, Ariel, 1975), p. 499.

el creador. Será este hombre un pozo de malicia sabia, que buscará el desengaño metódicamente. Medio doloroso de conocer la verdad que a su vez engendrará un arte retorcido y oscuro, también un hombre sometido a una tensión y a una atención continuas:

> El hombre barroco es, por excelencia, el hombre «atento», dicho sea con palabra muy gracianesca. Con todo ese contorno que le rodea y cuya relación con él será decisiva, tiene que hacerse su vida y ésta resultará de la atención que ponga en ello (2).

De aquí la importancia del ojo educado como herramienta o bisturí, imprescindible para escarbar y rajar las apariencias y llegar así al descubrimiento de lo más esencial. Gracián ha sido educado sólidamente en ese arte indagatorio por la Biblia. Esta será una de las fuentes más recurridas en toda su obra. De ella se sirve el autor para ahondar en lo aparente. Las alusiones a la Biblia en *El criticón* han sido reconocidas ampliamente por todos los estudiosos de Gracián. Pero quizá lo que más importa es lo que él no expresa, lo que por la asidua lectura de este libro ha venido a hacerse parte íntegra o consustancial de su pensamiento y personalidad. Por ejemplo, la posición de observador perpetuo que tiene Dios sobre el hombre. Gracián quiere que el hombre aprenda a indagar, a no dejarse engañar. ¿No es todo un continuo reflejo de espejos interminables? Naturaleza, hombre, Dios, todos engañan, todo es trampa: la antinomia bien-mal está en todo. Mas es quizá en la búsqueda del meollo donde está la salvación. Esto ya es común en nuestra literatura alegórica desde Berceo. Ilustraremos esta enseñanza del mirar bien que hereda Gracián, además del recato que impone la época, de la Biblia:

> Pero Yavé dijo a Samuel: «No tengas en cuenta su figura y su gran talla, que yo le he descartado. No ve Dios como el hombre; el hombre ve la figura, pero Yavé mira al corazón» (3).

Gracián situará a sus héroes en un mundo donde todo es apariencia mudable, donde importa mucho mirar bien. Pero esto será para descubrir una humanidad horrible. Producto no sólo de un momento histórico de decadencia, sino también de un pesimismo de orden muy personal y arraigadísimo en el autor. Así, la *Weltanschauung* que os-

---

(2) *Ibid.*, p. 347.

(3) *Biblia*, Antiguo Testamento, I Samuel, 16, 7. Consignamos aquí una interpretación dada por Claude-Gilbert Dubois de la significación del Ojo de Dios en el Barroco: «L'Oeil de Dieu est à la fois le garant et le gardien de l'ordre: c'est par le regard que se maintient l'unité définitive des choses crées.» Claude-Gilbert Dubois: *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence* (Paris, Larousse, 1973), p. 141.

tenta *El criticón* es reflejo de estas variadísimas circunstancias históricas y personales. Veamos cómo nos describe este punto Evaristo Correa Calderón:

> Es la suya una humanidad miserable, vociferante y contorsionada, que nos horroriza, porque, si bien lo miramos, el mundo es así y no como lo ven nuestros ojos ilusionados (4).

Y más adelante:

> La concepción que Gracián tiene del mundo parece desoladora. La Naturaleza es madrastra del hombre, ya que, al privarle de conocimiento al nacer, se lo restituye en la ancianidad. La vida es fugaz y para eso el vivir no es más que un ir muriendo cada día. Todo es imaginación, pura imagen, vana apariencia, viento, aire. Inútil es buscar la felicidad aquí abajo en que todo está trastocado y al revés. Es perseguida la verdad, aplaudido el vicio; la verdad, muda; el vicio, trilingüe. Los buenos van por tierra y son ensalzados los malos. El mundo es inmundo y disparatado. El hombre es la más temerosa fiera de su prójimo. Y a todo esto, como insensatos, hacemos volatines, no sobre maroma, ni siquiera hebra de seda, ni aun menos sobre cabello o hilo de araña, sino, lo que es peor, sobre el hilo de la existencia, más sutil todavía. Gracián reduce toda la tópica de la poesía de la moral pagana sobre lo efímero, sobre lo imperfecto y confuso de la vida, a síntesis amargas, apotegmas y relámpagos (5).

A través de toda la obra se irá confirmando la analogía entre «ver es vivir» y vivir bien es bien ver. En este peregrinaje que es la vida convendrá, pues, bien mirar para bien vivir. Uno de los temas importantes de la obra será entonces esta enseñanza al mirar agudo que llevará a cabo Critilo con Andrenio y el autor con el lector. Resultado de esto es quizá un cierto movimiento como de cámara de cine, que minuciosamente se adentra en los objetos, por parte del ojo del narrador (o entelequia única que tomará diferentes nombres). Cuando a Critilo y Andrenio les toca describir lo que ven (o más bien cómo interpretan y alegorizan lo que ven), muy a menudo se puede constatar una visión antinómica entre los dos, algo así como si el uno viera a través de un filtro o celuloide de colores (Andrenio) y el otro a través de un filtro en gris (Critilo). Otro recurso casi cinemático de efectos muy gráficos (recurso que se puede asociar con ese afán de hacer visibles las ideas, de representarlas como en un teatro) es el de las panorámicas, en los escasos paisajes que aparecen en

---

(4) E. Correa Calderón: *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*, 2.ª ed. (Madrid, Gredos, 1970), p. 191.
(5) *Ibid.*, p. 221.

la obra y siempre en función de una alegoría. También los enfoques de edificios-alegorías, las descripciones de escenas, que son en todo momento de una gran plasticidad (6). Visión idealizada y falsa por parte de Andrenio, visión cruda y más verdadera por parte de Critilo, aunque a veces deformada por el pesimismo de éste. Corteza y esencia, dualidad continua que aparece por toda la obra.

A Andrenio, después del cataclismo que lo sacará de su cueva y que le dará la libertad y la luz, lo veremos acercarse a lo que él llama «balcón del ver y del vivir» (1, II, p. 16) (7). Si Andrenio formula esta dualidad sin aún conocer en absoluto lo importante que será en su futuro inmediato el ver como sinónimo del vivir es porque el autor quiere ya adelantarnos este capitalísimo detalle de la visión como uno de los sentidos básicos para el descubrimiento de la verdad, operación que se irá refinando y elaborando en Andrenio a través de toda la obra. Más adelante señalaremos de nuevo cómo el autor encauzará a los personajes «por esta calle, que es la del callar y ver para vivir» (1, VII, p. 87).

Andrenio configura al hombre-natural, un hombre que sólo tiene educado su sentido de la vista para el asombro ante la naturaleza. Se extasía ante ella, ve sólo lo aparente, lo superficial. No puede descubrirla como el reflejo de un Dios creador ni adivinar la verdadera sustancia que puede haber detrás de tanta belleza. Se trata de una posición muy comprensible en un hombre que vive en un medio salvaje y, sobre todo, en un mundo donde el hombre no ha penetrado con su malicia. Sólo Critilo, a base de su experiencia, sabe que para él ya no es posible tal inocencia y por ello de algún modo envidia a Andrenio:

> —Miraba el cielo, miraba la tierra, miraba el mar, ya todo junto, ya cada cosa de por sí, y en cada objeto de éstos me transportaba, sin acertar a salir de él, viendo, observando, advirtiendo, admirando, discurriendo y lográndolo todo con insaciable fruición. *La novedad*

---

(6) Como nota curiosa queremos señalar un asomo de modernidad y actualidad de Gracián que no se ha consignado en ningún momento hasta la fecha. Ya más adelante mencionaremos al joven filósofo francés Clément Rosset, gran entusiasta de Gracián. Mas ahora vamos a destacar una reseña crítica sobre la última película de Eric Rohmer, *La marquise d'O* (ésta forma parte de una serie de «cuentos morales» muy en la línea de un catolicismo ortodoxo). Dicha reseña, firmada por Pascal Bonitzer, en *Cahiers du Cinema*, núm. 272 (París, diciembre 1976), se inicia con una cita de Baltasar Gracián. Es de notar que estamos en una época donde la obra de Gracián, por su intelectualismo y gran capacidad de «artificio» con un fondo pesimista, debe de interesar mucho.

(7) Baltasar Gracián: *El criticón*, ed. de Antonio Prieto (Madrid, Iter Ediciones, 1970). Cuando reproduzcamos algún pasaje del texto de *El criticón* lo haremos siempre por la edición de Antonio Prieto. Para mayor brevedad damos en caracteres arábigos la parte del libro y en romanos el de la crisi seguido del número de página correspondiente.

> —¡Oh, lo que te envidio —exclamó Critilo— tanta felicidad no imaginada! Privilegio único del primer hombre y tuyo llegar a ver con novedad y con advertencia la grandeza, la hermosura, el concierto, la firmeza y la variedad de esta gran máquina creada.
>
> (1, II, pp. 16-17)

En la siguiente crisi Andrenio seguirá elogiando la naturaleza y deleitándose con el descubrimiento de ésta. Vamos a reproducir un pasaje completo, que no solamente delata esta fruición de Andrenio, sino que también apunta ya un deseo de «tener cien ojos», lo cual será luego el tema básico de la crisi I, parte 2. A través de la obra veremos, y he aquí el interés, cómo su deseo de «tener cien ojos» se verá colmado. Pero esto será, desgraciadamente, para descubrir la otra realidad, mucho menos hermosa de como él se la figura, y aun para descubrir al hombre cuánto desengaño ello le acarreará. Andrenio dice así:

> En este centro de hermosas variedades, nunca de mi imaginación, me hallé de repente dando más pasos con el espíritu que con el cuerpo, moviendo más los ojos que los pies. En todo reparaba como nunca visto y todo lo aplaudía como tan perfecto. Con esta ventaja, que ayer, cuando miraba al cielo, solo empleaba la vista; mas aquí todos los sentidos juntos y aun no eran bastantes para tanta multitud de criaturas, tan diferentes todas en propiedades y en esencias, en la forma, en el color, efectos y movimientos. Cogía una rosa, contemplaba su belleza, percibía su fragancia, no hartándome de mirarla y admirarla. Alargaba la otra mano a alguna fruta, empleando de más en más el gusto, ventaja que llevan los frutos a las flores.
>
> (1, III, p. 36)

Poco a poco irán apareciendo los obstáculos que habrá que franquear y descifrar, lo cual se convierte en un recurso persistente de Gracián para exponer su doctrina del desengaño. Mientras la obra se va desenvolviendo veremos cómo:

> En ese viaje ageográfico de Andrenio y Critilo en perpetuo diálogo existencial, como lucha de lo espontáneo y de lo reflexivo, del hombre y de la persona, se confunden —casi se identifican— espacio y tiempo (8).

El diálogo será provocado por un encuentro fortuito con una realidad conflictiva. Del choque del torpe Andrenio con ésta surgirá un pro-

(8) P. Miguel Batllori: «Alegoría y símbolo en Baltasar Gracián», en *Umanesimo e simbolismo. Atti del IV Convegno internacionale de studi umanistici* (Venecia, 1958), p. 248.

greso en su proceso cognoscitivo. Critilo, hombre de experiencia, le enseñará a observar antes de actuar (9). El sabe muy bien que la posición del «mirador» es siempre mucho más aconsejable. No sólo adiestrará a Andrenio a actuar bien, sino ante todo a mirar bien, para que por la experiencia y el desatino de los demás adquiera su propia sabiduría. Es, pues, una de las reglas que Andrenio tendrá que recordar siempre. Así queda expuesta:

> —Ni aun eso. Créeme y remítete siempre a la experiencia, con enseñanza tuya y riesgo ajeno. Nota el efecto que hará en estos que ahora llegan: Míralos bien primero, antes que beban, ya vuelve a reconocerlos después de haber bebido.
>
> (1, VII, p. 82)

Es el ver y mirar desde él, hacia él y dentro de él mismo (como dijo San Agustín: «In interiori homini habitat veritas») lo que se trata de aprender. No hay que empequeñecer el significado que Gracián quiere dar a este aprendizaje. Se trata no solamente de tener un ojo avizor que vaya penetrando toda realidad aparente, sino también un ojo sensitivo, ejercitado, adiestrado para ver lo oculto. Y, sobre todo, un ojo interior, que es el del pensamiento, compañero indispensable del otro más fácil de engañar y expuesto al deslumbramiento fácil. Así Critilo, ante el peligro amenazador de otra de las tantas trampas con que tropezará Andrenio, le gritará lo siguiente:

> —¡Abre los ojos primero, los interiores, digo, y porque adviertas donde entras, mira!
>
> (1, VII, p. 87)

Cuando Critilo quiere rescatar «este otro yo» que es Andrenio, y la discreta Artemia le ofrece un viejo sabio para que lo acompañe a la corte, centro de vicios y de falsedades, nos encontramos de nuevo con que «en el ver y conocer consistía su total remedio» (1, VIII, p. 105). Andrenio descubrirá «desengañándose»: el Engaño, la Ignorancia, la Necesidad, los Males, el Desprecio, el Embuste, el Embeleco, el Enredo. Después de tal desengaño busca y reclama su «otro yo», que es también él, su Critilo. Le había ignorado durante la

---

(9) Clement Rosset, en el capítulo que dedica a Gracián en su libro *L'antinature* (París, Presses Universitaires de France, 1973; traducción, *La antinaturaleza;* versión española de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Taurus, 1974), refiriéndose a *El héroe*, dice algo que bien podría aplicarse a lo aquí mencionado: «El héroe deberá saber esperar la ocasión, es decir reprimir la necesidad engañosa de una satisfacción inmediata: negando así su confianza, como dirá Freud, al principio ("natural") del placer y fijándose un plazo ("artificial") a fin de obtener una satisfacción real (principio de realidad)» (p. 203 de la versión en castellano).

embriaguez y la ceguera producida por el Engaño, del cual ahora queda libre, pues, reconocido aquél, siente la ausencia de esa otra parte de sí mismo que es Critilo.

Hay dentro de este hilo conductor muchas y muy diversas estructuras situacionales, las cuales brindarán siempre una lección moral por la vía del ver. Desdoblamiento continuo del propio autor y que por obvias razones de hacer amena la narración, o por lo menos sabiamente interesante, Gracián las multiplica. Esto sería materia de otro estudio y aquí no nos toca a nosotros profundizar en el tema. Pero no queremos dejar de señalar uno de los casos más característicos y el que más repetidamente se da. Se trata de un diálogo triocular, y vamos a reproducir uno de estos esquemas típicos entre tres personajes. En el que ofrecemos, el mayor interés reside en el efecto que produce la visión de un objeto en cada uno de los héroes: *a)* Andrenio: interpretación superficial y engañosa de la aparente realidad que se les presenta. *b)* Critilo: visión desengañada, algo deformada por la amarga experiencia y que resulta siempre en una interpretación negativa del objeto que se les presenta. *c)* Un sabio (que puede ser cualquiera de los mitos de que Gracián se sirve para reencarnarlo; en este caso tendrá una participación muy limitada porque a partir de este momento del diálogo desaparecerá de la acción en la novela). Este sabio será un moderador y mucho más cercano a una realidad posible, que él trasciende alegorizándola. Veamos el texto:

> —¿Qué ves en cuanto miras?
>
> —Veo —dijo él— una real madre de tantas naciones, un joyel de entrambas Indias, un nido del mismo fénix y una esfera del Sol Católico, coronado de prendas en rayos de blasones en luces.
>
> —Pues yo veo —dijo el Sabio— una Babilonia de confusiones, una Lutecia, una Roma de mutaciones, un Palermo de volcanes, una Constantinopla de niebla, un Londres de pestilencias y un Argel de cautiverios.
>
> *(Madrid, madre, madrastra)*
>
> —Yo veo —dijo el Sabio— a Madrid madre de todo lo bueno, mirada por una parte, y madrastra por la otra. Que así como a la corte acuden todas las perfecciones del mundo, mucho más todos los vicios, lo malo de sus patrias. Aquí yo no entro, aunque se diga que me volví del puente Milvio.
>
> (1, XI, pp. 150-151)

Lo que nos interesa subrayar es lo que llamaremos *los tres puntos de vista de una realidad mudable (a, b, c)*, que casi siempre se exponen a través de *El criticón*. Hay un intento por parte de Gracián de reconstruir la realidad de la forma más perfecta posible y por esta

razón la recompone desde varios ángulos psicovisuales (10). El acercamiento a la realidad por parte de Andrenio es puramente ingenuo y desde la inexperiencia; Critilo, por lo contrario, comenzará por una explicación empírica de ésta, y, por último, el Sabio o conductor trasciende lo aparente y lo transforma en doctrina moral. El objetivo es el de no sólo limitarse a un consejo apropiado para el bien vivir, sino que también trata de despertar en sus peregrinos la curiosidad por *la totalidad,* escondida en cada objeto, última explicación de cualquier realidad necesariamente parcial.

Lo que Critilo se propone es llevar a Andrenio de su estado de *asombro* a un estado de *curiosidad* ante los fenómenos de toda la realidad y luego, de ahí, al natural *conocimiento* de esa realidad. Y, en definitiva, a una explicación del universo y del todo que es Dios, descubrimiento para el cual el conocimiento de la naturaleza real de la existencia es un importantísimo primer paso. Pero el camino es largo, y se trata de armarse de ojos en esta vida terrenal para poder aspirar a la otra, a la de la inmortalidad. Veamos cómo en una de las crisis capitales para nuestro estudio se resume esto:

> Prométoos que para poder vivir es menester armarse un hombre de pie a cabeza, no de objetos, sino de ojazos muy despiertos: ojos en las orejas, para descubrir tanta falsedad y mentira; ojos en las manos, para ver lo que da y mucho más lo que toma; ojos en los brazos, para no abarcar mucho y apretar poco; ojos en la misma lengua, para mirar muchas veces lo que ha de decir una; ojos en el pecho, para ver en qué lo ha de tener; ojos en el corazón, atendiendo a quién le tira o le hace tiro. Ojos en los mismos ojos, para mirar cómo miran. Ojos y más ojos y reojos, procurando ser el mirante en un siglo tan adelantado.
>
> (2, I, p. 209)

Claro que aquí no vamos a enumerar los interminables ejemplos que podrían ilustrar nuestro tema y los cuales, por razones obvias, pululan en esta crisi. En la tercera parte del capítulo, en otro contexto del análisis, se verá más detalladamente dicha crisi, en la cual, por si no estaba bastante explícito el tema, es Argos el mito básico de que se sirve Gracián. Mas sí señalaremos y reproduciremos una parte del texto que pertenece al final de esta crisi, ya que la creemos de fundamental importancia para lo que estamos intentando demostrar. Se trata del momento en que, después de haber pasado la Aduana

---

(10) Queremos consignar aquí un libro que, por tratar de la relación entre realidad exterior y realidad interior en las letras francesas del siglo XVII, nos parece acercarse a esta recomposición de la realidad que hace Gracián y de la cual hablamos en nuestro trabajo: Jean Rousset: *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre du XVIIe siècle* (París, Librairie José Corti, 1976).

del Tiempo, Argos bañará a los peregrinos con un «licor alambicado de ojos». Ojos para todo, ya que la vida será un continuo camino lleno de trampas.

> Después Argos, con un extraordinario licor alambicado de ojos de águilas y de linces, de corazones grandes y de celebros, les dio *un baño tan eficaz* que a más de fortalecer mucho, haciendo más impenetrables por la cordura que un Roldán por el encanto, al mismo punto se les fueron abriendo muchos y varios ojos por todo el cuerpo, de cabeza a pies, que habían estado ciegos con las lagañas de la niñez y con las inadvertidas pasiones de la mocedad, y todos ellos tan perspicaces y tan despiertos, que ya nada se les pasaba por alto; todo lo advertían y lo notaban.
>
> (2, I, p. 220)

Más adelante, cuando Argos se despide de nuestros peregrinos, les da un regalo preciosísimo para Salastano:

> —Toma éste de mi mano [el ojo] —dijo Argos— y llévaselo depositado en este cofrecillo de cristal y dirásle que lo emplee en tocar con ocular mano todas las cosas, antes de creerlas.
>
> (2, II, p. 228)

Desviándonos un poco de nuestro tema central vamos a señalar cómo Gracián extiende su doctrina del bien ver, partiendo del hombre en general para llegar a un hombre en particular, en este caso al rey. Ya en su libro *El político don Fernando el Católico* describe así al rey: «Un príncipe sagaz, Argos real que todo lo previene», «zahorí de la mayor profundidad», «príncipe atento», «siempre abiertos los ojos, o con la realidad, o con la cobrada apariencia» (11). Así, si se sigue indagando en su obra, se verá que es una idea recurrente en su pensamiento el propósito de iniciar, a todo ser deseoso de aspirar a la «discreción», en un arte agudísimo del bien ver para bien vivir. En *El criticón* nos aparece el rey avisado de la siguiente manera (lo que sigue se refiere a un «cetro con ojos»):

> —Está haciéndoos del ojo y diciendo: «Sire, ojo a Dios y a los hombres, ojo a la adulación y a la entereza, ojo a conservar la paz y acabar la guerra, ojo al premio de los unos y al apremio de los otros, ojo a los que están lejos y más a los que están cerca, ojo al rico y oreja al pobre, ojo a todo y a todas partes. Mirad al cielo y a la tierra, mirad por vos y por vuestros vasa-

---

(11) Baltasar Gracián: *Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, 3.ª ed. (Madrid, Aguilar, 1967), p. 57.

llos.» Todo esto y mucho más está avisando este ojo tan despierto. Y advertí que si tiene ojos el cetro, también tiene alma, como lo experimentaréis tirando de la parte inferior.

(2, XII, p. 396)

Llegamos ahora al momento de la madurez del personaje, el cual está encauzándose hacia la vejez sabia. No es que haya habido un progreso real del tiempo, nada nos puede indicar esto, pero sí un avance psíquico que notamos por ciertas reacciones de Andrenio. Mas no cesarán en esta zona de la obra los tropiezos de Andrenio y Critilo. En esta tercera parte del libro aparecerán tres alegorías importantísimas para una iniciación al descubrimiento de la verdad: Jano, Zahorí y el Descifrador. De las manos de estos mitos o ideas personificados nuestros héroes recorrerán el mundo y sus últimos engaños. Veámoslos ahora guiados por Jano:

—Repara —dijo el Jano— en aquel semiciego, pues más descubre él en una ojéada que echa que muchos garzones que se precian de tener buena vista, que al paso que van perdiendo éstos los sentidos, van ganando el entendimiento: tienen el corazón sin pasiones y la cabeza sin ignorancias.

(3, I, p. 437)

Progresivamente se irá elaborando, agudizando, la sabiduría de Andrenio. De aquel primitivo asombro ante la naturaleza en que nos lo encontramos al principio de la obra, lo veremos ahora, transportado por medio de la iniciación de Critilo, ya en los campos de las ideas, en un estado donde la curiosidad se ha convertido en deseo de descifrar el universo. Vamos acercándonos al fin de la vida de nuestros personajes. No harían falta indicios, no los hay, de una transformación puramente física de éstos; sólo con notar la evolución del antiguo mirar-natural de Andrenio, que se ponía a un mirar-experimentado de Critilo, podríamos señalar estos cambios de edad mental en Andrenio. Así les dice el Descifrador:

Seréis hombres tratando con los que lo son, que va grande diferencia del ver al mirar, que quien no entiende no atiende: poco importa ver mucho con los ojos, si con el entendimiento nada, ni vale el ver sin el notar.

(3, IV, p. 477)

También de la boca del Veedor o Zahorí recibirán nuestros peregrinos sabios consejos. Sabrán por él cuán amarga es la vida, pues, irónicamente, cuando más débil es su fluir es cuando adquirimos los

conocimientos y la experiencia necesaria para disfrutarla. Es ésta una de las lecciones de mayor envergadura expuestas por Gracián en *El criticón:*

> A todos les vendan los ojos, jugando con ellos a la gallina ciega, que no hay hoy juego más introducido. Todos andan desatinados, dando de ojos de vicio en vicio, unos ciegos de amor, otros de codicia, éste de venganza, aquél de su ambición y todos de sus antojos, hasta que llegan a la vejez, donde topan con el Desengaño. Él los halla a ellos, quítales las vendas, y abren los ojos cuando ya no hay que ver, porque con todo acabaron: hacienda, honra, salud y vida, y lo que es peor, con la conciencia.
>
> (3, V, p. 498)

Ya hemos dicho que es un proceso de depuración, iniciación hacia la esencia y el conocimiento de lo absoluto, del todo que es Dios, lo que se ha ido tramando en esta obra. Este conocimiento naturalmente se inicia a partir de los aspectos más externos de la realidad (forma también de aprender a usar estas apariencias para bien vivir); le siguen luego los más ocultos y por fin se llega a lo esencial, esto es, a la sustancia. Así Andrenio le pregunta al Zahorí: «¿Qué puedes tú ver [...] más de lo que vemos nosotros?» Y éste le responde:

> —Sí, y mucho. Yo llego a ver la misma sustancia de las cosas en una ojeada, y no solos los accidentes y las apariencias, como vosotros...
>
> (3, V, p. 501)

Creemos haber ilustrado el plano interpretativo que nos hemos propuesto en nuestro análisis. Desde luego, la existencia de muchísimos ejemplos más es indiscutible, pero se trataba de dar una muestra y no un acercamiento exhaustivo a la cuestión. También los matices que se vislumbran en las mismas formas de ver la realidad por parte de Andrenio son muchos. Lo que esperamos haber logrado es que haya quedado suficientemente clara esa intención de iniciación al arte de ver, que es el de vivir, por parte del autor con el lector y de Critilo para con Andrenio. No hemos podido trazar más nítidamente la evolución psicológica, lenta y por etapas, de Andrenio en su enfrentamiento a la naturaleza; no era nuestra meta. Resumiremos esta parte del trabajo citando un análisis parcial del texto que Antonio Prieto agrega al final de su edición de *El criticón.* Creemos que en el mismo se resumen muchos de los aspectos de la obra que no hemos tocado, pero que naturalmente tienen gran importancia para nosotros, ya que siguen un ritmo paralelo al de la iniciación mencionada.

Al *pasmo* o *asombro* ha sucedido en Andrenio la *celebración* o alabanza. Y en razón a una filosofía natural por la que discurre el personaje, no es posible un acto de alabanza que no proceda de una virtud cognoscitiva. Se celebra lo que se ama, pero se ama lo que se conoce. Andrenio *ha llegado*, como Critilo, a un plano de conocimiento. Pero esta acción mental la sitúa Gracián en un tiempo pasado, aparentemente coetáneo al momento del pasmo o el asombro, mediante un verbo en pasado (celebraba) referido a una acción no terminada. No se trata, por tanto, de una conversión o incorporación de Andrenio al plano mental de Critilo, sino de la llegada, por distintas sendas experimentales, a un mismo tiempo cronológico: ese presente intemporal por el que discurrirá en abstracción simbólica el personaje dual de la novela (12).

B) ESTRUCTURAS PARALELAS DE CONCRECION

Ya hemos podido constatar en la parte primera de este trabajo que para Gracián advertir es conocer, y la advertencia y el conocimiento son indispensables para bien vivir. Ahora vamos a señalar brevemente, por medio de un acercamiento a cuatro personajes de *El criticón* (Argos, Jano, el Descifrador y Zahorí), el importante papel que desempeña la vista como medio de conocimiento de la realidad desde la cual nuestros peregrinos deben catapultarse hacia la eternidad.

La característica general de estos personajes es la de estar dotados de una gran capacidad para observar, atender, examinar, vigilar, percibir, distinguir, notar, reparar, descubrir, vislumbrar. Todos estos atributos se les pueden aplicar en mayor o menor escala a los cuatro personajes. Mas ocurre que en unos se agudizan ciertas cualidades en particular (por ejemplo, la doble vista de Jano o la sagacidad de Zahorí). De otro lado, a todos ellos los distinguen la perspicacia, la agudeza, el zahorismo, la penetración. Es, en suma, una especie de exaltación de la «longividencia», elogio de un vivir sabiamente, según Gracián. Y es ésa la finalidad última de todo el esfuerzo puesto por el autor en la exaltación del ojo, para que así el hombre ideal, soñado por él, sepa ser atento (13) con todas las implicaciones morales y existenciales que esto encierra. Será, pues, un ejercicio continuo de

---

(12) Antonio Prieto: «Comentario de texto», en su edición de *El criticón* (véase nota 7), página 659.

(13) También de la *Biblia* podría haber aprendido Baltasar Gracián que la atención continua le enseñaría el buen juicio y la apreciación correcta de los hombres. Así se dice en ella: «... el Dios grande, el fuerte, cuyo nombre es Yavé de los ejércitos, grande en el consejo, poderoso en la obra, cuyos ojos están abiertos para ver los caminos de los hijos de los hombres y dar a cada uno según su camino y según el fruto de sus obras...» (Jeremías, XXXII, 19).

la inteligencia el mecanismo principal del hombre ideal. Por él podrá acercarse a toda realidad y, naturalmente, será el ojo el primer centro de contacto con esta realidad. He aquí lo que nos dice del ojo Juan Eduardo Cirlot, reconocida autoridad en materia de simbología:

> La expresión de Plotino que el ojo no podría ver el sol si no fuese en cierto modo un sol, expone el fondo y la esencia de la cuestión. Siendo el sol foco de la luz y ésta símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender... Puestos en la mano, por ejemplo, asóciase al simbolismo de ésta y expresan, en consecuencia, acción clarividente (14).

Lo que viene a decirnos Cirlot es que ver y comprender se corresponden. También Gracián quiere que sus héroes comprendan el meollo de la realidad por medio de la vista. Por esta razón introduce los cuatro personajes que más adelante esbozaremos. Fácilmente entendemos ahora por qué Gracián llama a los ojos «miembros divinos». Esto viene a justificar lo que hemos ido esbozando a través de nuestro trabajo. Gracián considera, como hemos dicho, el ojo como supremo medio de comunicación de la realidad con la conciencia. (He de recordar aquí que la contemplación no es en absoluto, para Gracián, el mejor medio del conocimiento, ya que eso implica el desligarse de la realidad, y sería traicionar la más importante lección del autor.) De esa relación indagadora de la realidad, establecida a través del ojo, surgirá cualquier posición ante el mundo y, naturalmente, una inclinación continua al desengaño. Pero veamos lo que sobre los ojos dice Gracián:

> —Miembros divinos. Que fue bien dicho, porque, si bien se nota, ellos se revisten de una majestuosa divinidad que infunde veneración; obran con una cierta universalidad, que parece omnipotencia, produciendo en el alma todas cuantas cosas hay en imágenes y especies; asisten en todas partes remedando inmensidad, señoreando en un instante todo el hemisferio.
>
> (1, IX, p. 113)

Los elogios de Gracián sobre los ojos no cesan aquí. Van mucho más lejos, y en su ferviente adhesión al sentido de la vista llegará hasta decir que éste sustituye a todos los demás:

> Ellos suplen todos los demás sentidos, y todos juntos no bastan a suplir su falta. No sólo ven, sino que escuchan, hablan, vocean, preguntan, responden, riñen, espantan, aficionan, agasajan, ahu-

(14) Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Labor, 1969), pp. 351-352.

yentan, atraen y ponderan, y todo lo obran. Y lo que es más de notar, que nunca se cansan de ver, como ni los entendidos de saber, que son los ojos de la república.

(1, IX, p. 115)

Y, por último, citaremos algo que nos parece una clave y también una respuesta a lo que hasta ahora hemos ido exponiendo: «Son los ojos puertas fieles por donde entra la verdad...» (1, IX, p. 115). No creo que sea necesario añadir más: en esta frase se concentra la esencia de su opinión sobre el sentido de la vista como herramienta para descubrir el verdadero sentido de una realidad hecha de espejismos. Y ahora acerquémonos a los ya nombrados personajes, que son los conductores del pensamiento de Gracián.

Argos.—Gigante que, según la fábula, tenía cien ojos, quedándose siempre abiertos la mitad. Juno le encargó que vigilase a Ió, perseguida por Zeus, pero éste ordenó a Mercurio que le cortase la cabeza. Juno puso entonces los cien ojos de Argos en la cola del pavo real, ave consagrada a esta diosa. Se ha visto en este mito el simbolismo del cielo cubierto de estrellas, que titilan como ojos vigilantes. Argos ha pasado a la posteridad como símbolo de la vigilancia. «Ser un Argos» o «estar hecho un Argos», se dice de la persona muy vigilante. En lo plástico, recordamos un excelente cuadro de Velázquez, si bien es de los menos popularizados: el *Mercurio y Argos* (15).

Hemos transcrito esta descripción del mito de Argos porque creemos son interesantes varios de los elementos aquí formulados. Por ejemplo, la cola del pavo real llena de ojos también aparece en *El Criticón*, en una posición muy lejana en el libro y no en relación con Argos, sino aisladamente. Desplazamiento expreso, para que el Argos que él nos presenta no sea así una simple imitación del mito original. No menos importante es la alusión, en el pasaje arriba reproducido, al cuadro de Velázquez, pintado en 1659 (16). Gracián parece apreciar a este artista contemporáneo suyo, a quien posiblemente conoció en su viaje a Madrid (1641-1642). Gracián menciona a Velázquez en la crisi XII, parte 3, p. 628. Dedúzcase de lo dicho hasta ahora que Gracián conoció bien el mito clásico de Argos y que la época era propicia al tratamiento de éste. Mas el autor lo adaptará a sus necesidades y casi lo recreará en su obra. Es en la crisi I y II de la parte 2 donde concentrará su interés por Argos. Ya antes lo había mencionado en la crisi VIII, parte 1. También en la crisi IX, parte 1, aunque no lo

(15) J. A. Pérez-Rioja: *Diccionario de símbolos y mitos* (Madrid, Tecnos, 1962), p. 68.

(16) Este cuadro, *Mercurio y Argos*, formaba parte de la serie mitológica realizada por Velázquez para el Salón de los Espejos, del Alcázar de Madrid, y es el único que se salvó del gran incendio que acabó con el salón en 1734.

cita por su nombre, es evidente que está aludiendo a él cuando dice: «De una alhaja tan preciosa [refiriéndose a los ojos] llena había de estar todo este animado palacio.» Y ya bajo el propio nombre de Argos lo volverá a recordar en la crisi IX de la parte 3. En toda su obra anterior aparecerá múltiples veces, siempre aludiendo a él el autor como símbolo de la atención. Veamos ahora de qué modo se les presentó Argos a nuestros peregrinos:

> Esto estaban filosofando cuando descubrieron un hombre muy otro de cuantos habían topado hasta aquí, pues se estaba haciendo ojos para notarlos, que ya poco es ver. Fuese acercando, y ellos advirtiendo que realmente venía todo rebutido de ojos de pies a cabeza, y todos suyos y muy despiertos.
>
> (2, I, p. 205)

Critilo lo reconocerá rápidamente. (Hemos de notar que ya la sabiduría popular se había apropiado del mito y desde entonces prevalece, razón por la cual aún hoy se dice: «estar con cien ojos», «andar con cien ojos».) Desde el primer instante del encuentro se establece una cordial relación entre los tres personajes. Sin pérdida de tiempo, Gracián subrayará la carga de desengaño que va implícita en el tratamiento del mito de Argos. Y así dirá que «de todo daba razón en desengaños» (2, II, p. 224). Argos nos aparece profundamente humanizado por Gracián. Lo veremos reír («rióse Argos»), y aun dialogar con parsimonia y cálida simpatía con nuestros personajes. Argos cumple en *El Criticón* el papel de «guarda», no ya el guarda de Ió, sino guarda de todos los hombres. Lo vemos en la entrada de la «Aduana general de la edad»: aquí cumple su función de consejero que muy cuerdamente ayuda a los que a esta aduana arriban, advirtiéndolos y despojándolos de todo lo que pueda ser un impedimento para el paso por ella. Su humanísima configuración hará que, a la salida de dicha aduana, él mismo les dé un baño en un líquido extraño, el cual les abrirá ojos por todo el cuerpo. Este buen consejero, buen amigo y desengañador de Andrenio y Critilo, les acompañará hasta después de su salida de dicha aduana. Seguirá brevemente con ellos hasta que en un momento dado éstos orientarán su viaje hacia la casa de Salasteno.

Acercando el mito clásico a una realidad ficticia, pero muy humana, el antiguo Argos de la mitología, ahora recreado en el texto de Gracián, se preña de actualidad cargándose así de significado mucho mayor y más cercano que el contenido en lo moral del siglo XVII (17).

---

(17) Así Hatzfeld nos dice que «el barroco español clásico parece traducir la lengua del mito griego a un equivalente realístico más moderno». Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco* (Madrid: Gredos, 1964), p. 88. Algo muy parecido señala Erwin Panofsky al respecto: «El

Transformándolo, Gracián lo aproxima a sus contemporáneos; ésta era quizá la idea básica. Educar, entretener y retratar a una sociedad desde esos cien ojos, crudamente desengañadores.

> *Jano.*—Deidad romana representada con dos rostros unidos por la línea de la oreja y la mandíbula mirando en dos direcciones contrapuestas [...] es un símbolo de totalización, de anhelo de dominación general. Por su dualidad, puede significar todos los pares de opuestos [...]. Sus rostros se dirigían hacia el pasado y el futuro [...]. Jano es así el «maestro de las dos vías», según Guenon, y también el «señor del conocimiento», lo que nos lleva a la idea de la iniciación en los misterios. Otras identificaciones de las dos puertas citadas, Cáncer y Capricornio, se refieren a las puertas de «los hombres» (entrada en la manifestación individual, en la vida) y de «los dioses» (salida del estado humano con ascenso a los estados superiores) (18).

Todo lo anterior nos parece de gran interés para acrecentar el valor significativo que se le puede dar a la presencia de Jano en la obra de Gracián. También se asocia Jano con el sol y la luz solar. Como ésta señala el principio y el fin del día, naturalmente se le relaciona a Jano con el principio y el fin de todo. Gracián, desde la crisi IX, parte 1, ya alude a este mito cuando dice: «Pero ya que hayan de ser dos no más, pudiéranse repetir y que uno estuviera delante para ver lo que viene y el otro atrás, para lo que queda: con eso nunca perdieran de vista todas las cosas» (1, IX, p. 114).

Gracián no tenía que ir muy lejos para encontrar a este personaje. En el libro tantas veces elogiado por el autor, *Emblemas de Alciato* (19), aparece una ilustración de Jano bajo el título de «Los prudentes»:

> Jano, que de dos rostros guarnecidos,
> Entiendes lo pasado y venidero,
> Y como ves lo que te es offrecido
> Burlas ansí de lo que fue primero,

---

método más ampliamente usado puede llamarse la reinterpretación de las imágenes clásicas. Estas imágenes o eran investidas de un nuevo contenido simbólico de carácter profano, pero abiertamente no clásico (prueba de esto son las innumerables personificaciones y alegorías desarrolladas en el transcurso del Renacimiento), o se las subordinaba a ideas específicamente cristianas.» Erwin Panofsky: *Estudios sobre iconología*, 2.ª ed. (Madrid, Alianza, 1976), p. 94.

(18) Cirlot: *Diccionario...*, p. 270. Según Gustav René Hocke, «el origen de Jano no es exclusivamente europeo, pues el doble, incluso el triple-rostro, se encuentra con frecuencia en la India». Hocke: *El mundo como laberinto*, 2 vols. (Madrid, Guadarrama, 1961), p. 303. Para la relación del mito de Jano con lo temporal, véase el libro de René Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, 2.ª ed. (Buenos Aires, Eudeba, 1976), en particular «Algunos aspectos del simbolismo de Jano».

(19) Esta es la más reciente edición de este libro de Alciato: *Emblemas* (Madrid: Editora Nacional, 1975).

¿Por qué con tantos rostros te han fingido?
¿Por aventura es porque el hombre entero
Y *sabio* ha de ser *tal* que juntamente
Vea lo por venir y lo presente? (20).

Pero veamos cómo se materializa el Jano de Gracián y cómo sucede el encuentro con nuestros personajes:

> Esto iban melancólicamente discurriendo, cuando entre los pocos que llegaban a estampar el pie en aquel polvo de nieve descubrieron uno de tan extraño proceder, que dudaron ambos a la par si iba o si venía, equivocándose con harto fundamento, porque su aspecto no decía con su paso: traía el rostro hacia ellos y caminaba al contrario. Porfiaba Andrenio que venía y Critilo que iba, que aun de lo que dos están viendo a una misma luz hay diversidad de pareceres. Apretó la curiosidad los acicates a su diligencia, con que le dieron alcance muy en breve y hallaron que realmente tenía dos rostros, con tan dudoso proceder, que cuando parecía venir hacia ellos se huía dellos, y cuando le imaginaban más cerca estaba más lejos.
>
> (3, I, p. 424)

Jano, defensor de la sabia vejez, es para Gracián el que ayuda a comunicar a Critilo y Andrenio las ventajas y desventajas de la avanzada edad. Dos caras, pues, que saben ver muy bien y que al informar a nuestros peregrinos los acompañará en su recorrido por el reino de Vejecia. El Jano nos aparece aquí bastante simplificado, y es la sagacidad lo que se pondrá de relieve en él. Pero lo que nos sorprende es que al final de esta crisi hay una metamorfosis que produce desconcierto. Esto es que: «ante la duplicada presencia de Vejecia, que, como tenía dos caras januales, podía muy bien presidir a entrambos...» (3, I, pp. 438-39). Mas ésta es la finalidad de Gracián; a base del Jano romano él creará una Vejecia-Jano, que es el oculto mensaje final de esta crisi, o sea identificar la prudencia de Jano con la de la vejez. Así de nuevo el mito se transforma dándole mucha más trascendencia y patetismo al antiguo significado. Ahora no solamente nos aparece Jano como símbolo de prudencia y sagacidad, sino que también está implícito, en la dualidad Jano-Vejecia, un amargo sabor del conocer adquirido justamente cuando ya sólo se puede esperar la muerte. Esta es la sabiduría trágica que nos transmite Jano.

El Descifrador: Pocas referencias podemos dar de este Descifrador, no sabemos si por falta de investigación o por ausencia real de ellas. Lo único que podemos mencionar anterior a Gracián son las

(20) *Ibid.*, p. 193.

tesis de la filosofía pitagórica, según la cual se establecía una analogía complicada, clarísima para ellos, entre los números y las cosas.

No queremos, sin embargo, dejar de señalar el moderno acercamiento de Karl Jaspers a la noción de *cifra*, la cual francamente hubiera podido ser intuida por nuestro Gracián. Para Jaspers, este mundo visible es el manuscrito de otro, inaccesible a una lectura universal y que sólo la existencia auténtica *descifra*. Así, la *cifra* es la mediadora entre la trascendencia y el existente.

> En sustancia, la idea de Jaspers es la siguiente. La realidad empírica (Realität) no se basta a sí misma. Por otro lado, la realidad esencial (Wirklichkeit) o realidad transcedente parece inaccesible. En vista de ello, se han ensayado varias soluciones, como la de imaginar la existencia de una facultad especial capaz de aprehender la realidad esencial [...]. Mantener la realidad del sujeto como existencia única y concreta y, a la vez, afirmar la transcendencia exige, pues, pensar un modo de relacionar el sujeto con lo transcendente a él (21).

Aunque la idea parezca peregrina, lo que nos interesa a nosotros es ver cómo este empleo de la cifra (al aislar el objeto se le puede relacionar con lo trascendente a él) esclarece el personaje del Descifrador y sus funciones. Claro que nunca Gracián le da esa aureola casi mágica a su Descifrador. Este se atiene a cosas mucho más humanas y, en definitiva, es otro Desengañador, ni más ni menos. Pero resulta curioso ver cómo este Descifrador de humanísima contextura ríe, comparte el diálogo con Critilo y Andrenio en un nivel francamente de «tú a tú»; él mismo nos declara que lo que le importa es entender de «tejas abajo»:

> Fáciles son de entender esos brillantes caracteres por más que algunos los llamen dificultosos enigmas. La dificultad la hallo yo en leer y entender lo que está de las tejas abajo; porque como todo ande en cifra y los humanos corazones estén tan sellados e inescrutables, aseguroos que el mejor lector se pierde. Y otra cosa, que si no lleváis bien estudiada y bien sabida la contracifra de todo, os habréis de hallar perdidos, sin acertar a leer palabra ni conocer letra, ni un rasgo ni un tilde.
>
> (3, IV, p. 477)

Así a veces él menciona que «discurrir» es «descifrar», y en realidad es la «contracifra» lo que a él le interesa descubrir, pero naturalmente esto implica una idea general de un mundo cifrado de por sí.

---

(21) José Ferrater Mora: *Diccionario de filosofía*, 5.ª ed. (Buenos Aires, Sudamericana, 1971), vol. II, p. 290.

¿Mundo cifrado para qué? Pues para estimular el descubrimiento de lo más puro y esencial de ese mundo: claro que en Gracián esto será descubrir una esencia podrida, el engaño. Pero es ese afán de querer enumerar, aislar, nombrar el objeto, lo que importa, porque así se le descubre en su propia mentira. Y si nos arriesgamos en nuestras interpretaciones podríamos decir que lo que arroja la lectura de *El Criticón* son ciertas reglas para el descubrimiento del *todo* por la denuncia del mal, por el engaño. Vía llena de dolor por la cual se llegará a lo inmortal. Para esto habrá que descubrir lo que hay detrás de toda apariencia y además por la vía más penosa, quizá, por ser la más cruda y dolorosa: la de la propia experiencia. Aplica Gracián la vieja teoría según la cual sólo cuando se experimenta el dolor en la propia carne es cuando se reconocen las verdaderas dimensiones de ese dolor.

> *Zahorí.*—(Del ár. *zuharī*, servidor del planeta Venus, geomántico) m. Persona a quien el vulgo atribuye la facultad de ver lo que está oculto, aunque sea debajo de la tierra. 2. fig. Persona perspicaz y escudriñadora.

Esto es lo que nos dice el actual *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.* Pero Gracián va mucho más allá, y personificando a este Zahorí le da un carácter de descubridor de la esencia de las cosas, que hace de él un guía sagrado, mucho más espiritual que un simple hombre perspicaz. He aquí el retrato (psicológico) que nos da Gracián de él:

> Yo veo clarísimamente los corazones de todos, aun los más cerrados, como si fuesen de cristal, y lo que por ellos pasa, como si lo tocase con las manos; que todos para mí llevan el alma en la palma. Vosotros, los que no gozáis de esta eminencia, asegúroos que no veis la mitad de las cosas ni la centésima parte de lo que hay que ver en el mundo; no veis sino la superficie, ahondáis con la vista y así os engañáis siete veces al día: hombres, al fin, superficiales. Pero a los que descubrimos cuanto pasa allá en las ensenadas de una interioridad, acullá dentro en el fondón de las intenciones, no hay echarnos dado falso. Somos tan tahures del discurrir que brujuleamos por el semblante lo más delicado del pensar; con sólo un ademán tenemos harto.
>
> (3, IV, p. 501)

De este modo les enseñará Zahorí a Critilo y Andrenio cómo atravesar el «palacio sin puertas». Pero lo que a nosotros nos interesa ante todo, ya está en lo que acabamos de citar: el desprecio a los «hombres, al fin, superficiales», es el desprecio a la falta de capacidad de

ahondar hasta en lo más íntimo de ellos mismos, los sentimientos. Esta será la enseñanza de Zahorí: ver de nuevo, mucho más allá de la superficie, aquí de los sentimientos humanos; introspección en sí mismo e indagación en los otros. Buscar la sustancia en todo: eso es lo que deben aprender los dos peregrinos. Pero los hombres parecen mantenerse en ese engañoso aspecto de la apariencia, y cuando nuestro Zahorí descubre su «Babel común», éstos, «enfurecidos contra el que había ocasionado tanta infelicidad, arremetieron contra el Zahorí, descubridor de su artificio, llamándole enemigo común. Mas él, viéndose en tal aprieto, apretó los pies, digo las alas, y huyóse al sagrado de mirar y callar...» (3, VI, p. 514).

Creo, pues, que lo más importante de destacar sobre el modo cómo Gracián trata el mito, o recrea estos mitos, es la humana apariencia que a ellos les dará. Desde luego esto me parece una idea general aplicable a toda la obra, pero considero que lo imprescindible para nosotros es subrayar cómo el autor puso su énfasis sobre el sentido de la vista en los personajes que hemos tratado: los cien ojos de Argos, la doble cara de Jano, la mirada de Zahorí y la atención del Descifrador. Aparece así este sentido potenciado como un rasgo primordial para el descubrimiento de la verdad y la adquisición del conocimiento; digamos de la felicidad, lo cual es la meta final seguida por Gracián en toda su obra.

C) UN ELEMENTO SEMANTICO ANCILAR

«El nervio del estilo consiste en la intensa profundidad del verbo. Hay los significativos, llenos de alma, que exprimen con doblada énfasis, y la sazonada elección dellos hace perfecto el decir... Preñado ha de ser el verbo, no hinchado; que signifique, no que resuene; verbos con fondo, donde se engolfe la atención, donde tenga en qué cebarse la comprensión» (22).

Lo arriba citado se hace indispensable cada vez que se alude al estilo de Gracián (23). Con lo dicho se confirma algo que está quizá

(22) Gracián: *Obras completas*, p. 501.

(23) A esta interpretación del texto de Gracián habría que añadir ahora la más amplia significación de «verbo» como igual a «vocablo». Así García Berrio nos dice: «Gracián, en nuestra opinión, con las palabras que preceden, alude al más amplio sentido de la palabra *verbum*, es decir, palabra en su más amplio significado.» García Berrio: *España e Italia...*, página 93.

Y también en el *Diccionario de autoridades* de la Real Academia, una de las definiciones del vocablo es la siguiente: «*Verbo*. S. M. En la Philosophía es la imagen expressiva del objeto, u concepto del entendimiento, que regularmente llaman verbo Mental a distinción del que llaman Vocal, que es la expressión, u voz con que se explica el mismo concepto. Lat. Verbum. Palom. Mus. Pict. lib., I, cap. I: 1. A esta voz llaman los Philósophos *Verbo*,

más realizado en *El criticón* que en ninguna otra obra anterior del autor. En la crisi I de la parte 2 (la cual es la que nosotros hemos escogido para concentrar nuestra atención) aparece el uso de los verbos *ver* y *mirar* como recurso estilístico conscientemente manejado y, además, con una carga de significación que va mucho más allá del puro juego verbal. Brevemente veremos los diferentes usos que el autor hace de estos verbos y de otras construcciones verbales que a ellos aluden. Mas aquí se aúnan significado y significante para, machaconamente, ir situando en una actitud de continua *atención* al lector. Así el autor logra por medio del estilo un fin que teóricamente sólo esperaba alcanzar por el mensaje, desde el puro concepto, y no con su particular uso del lenguaje, como aquí se consigue.

Ambos verbos (ver y mirar) son a primera vista intercambiables, sólo en algunos casos parecen variar, y entonces el verbo *mirar* cobra un valor de significado que sobrepasa el del propio gesto de *ver.*

Ver es siempre percibir por los ojos, pero en muchos casos encierra también metafóricamente varios significados más: por ejemplo, ver igual a vivir; «tú que ves por ciento y vives por otros tantos» (p. 206) (24). Ver para valorar moralmente; «estos ojos son para brujulear quién triunfa para hacerse hombre, ver quién vale y ha de valer» (p. 208). En esta crisi, como en casi toda la obra, los personajes discurren siempre sobre cosas y casos que ellos ven, hay una sensación de continuo movimiento por la vista, ya sea mental o realmente visual. Ver puede ser observar, considerar, reconocer, examinar. También el ver a menudo está en formas verbales que lo aluden o sugieren; esto de aludir, pero no nombrar, es aún un rasgo del estilo de Gracián. Así todo aquello que se pueda sugerir por medio de «otra» forma que no sea la palabra directa, será siempre preferido, acentuando de este modo la oscuridad buscada en el decir barroco. Por ejemplo: cuando se dice «atender» en vez de ver (atender de por sí implica aquí una sinestesia: ver-y-oír). Para Gracián este «atender» estará cargado de significados entre los cuales está el de la sagacidad: «Atienda el sagaz con quién se toma, mire con quién las ha y, en reconociéndole la cresta, no parta peras con él, cuanto menos piedras» (pp. 208-9). Por lo tanto, ver (mirar o atender) es también

---

y a éste la versión Castellana Palabra: con que voz, *verbo* o palabra, sea o no articulada, es un concepto o parte del entendimiento.» *Diccionario de autoridades,* ed. de la Real Academia de la Lengua (Madrid: Gredos, 1976). De cualquier modo no creo que esto invalide una realidad textual fácilmente demostrable a través del análisis de toda la obra de Baltasar Gracián, esto es, el uso particular y la atención que presta el autor al empleo del verbo.

(24) Todas las citas de *El Criticón* que se harán en esta parte del trabajo pertenecen a la crisi I, parte dos, de la misma edición que hemos usado hasta ahora. Por consiguiente, pondremos solamente el número de página, ya que se hace innecesaria la repetición de la crisi y de la parte a que pertenece.

figuradamente, prevenir el futuro, inferirlo de lo que sucede (o se ve) en el presente.

Ya hemos adelantado varias formas bajo las cuales el verbo *ver* se esconde. Las que ahora daré son en su fondo el producto, por parte de Gracián, de un deseo a la vez de exactitud y de ocultamiento que paradójicamente predomina en toda la obra (precisión en el decir, pero ocultamiento en lo que se quiere decir). En un momento nos menciona el autor que «pusiéronse a contemplar lo que habían caminado hasta hoy» (p. 205). Aquí «contemplar» lleva una carga de mirar-mental y panorámico hacia el pasado, que indiscutiblemente se relaciona con ese mirar-zahorí que tanto valoraba Gracián. De esta introspección surgirá siempre un aleccionador y nuevo mirar hacia el presente o una proyección sobre el futuro. Se usa el verbo *descubrir* en el sentido más llano de ver: «Esto estaban filosofando, cuando descubrieron un hombre, muy otro de cuantos habían topado hasta aquí, pues se estaba haciendo ojos para notarlos, que poco es ver. Fuese acercando, y ellos, advirtiendo que realmente venía todo rebutido de ojos de pies a cabeza, y todos suyos y muy despiertos» (p. 205). Aquí el verbo *ver* se oculta bajo «toparlo», «notar», «advertir», recurso, como ya hemos dicho, muy corriente en la escritura de Gracián. Más adelante, en la crisi que estamos comentando, se acumularán consejos para el hombre maduro, que aluden al ver como medio directo del conocimiento. O a ver como símbolo de sabiduría; o aún, por inversión, de lo contrario: de ignorancia. Por ejemplo, cuando dice: «es menester abrir el ojo», «andar con cien ojos», «andar despabilados», «habéis vivido a ciegas», «dormidos» (p. 206). Como se advertirá, es la ausencia de la atención por la vista, o la vista zahorí, lo que clasificará a un personaje en la madurez o la inmadurez de la edad. Pero el dilema está en la siguiente pregunta: «¿Ves o miras? Que no todos miran lo que ven.» Si nos atenemos a esta distinción, hecha por Gracián, todas las alusiones que hay en esta crisi serían más bien una referencia a *mirar* que a *ver*. *Ver* significa percibir las cosas; *mirar* es ya detener, fijar la vista con atención en un objeto, ya sea real o figurado, y lo que el autor quiere es que aprendamos a *mirar* el mundo.

Mirar sería, pues, la intención última del autor en todas sus alusiones al acto de *ver*, ya que aquél, *mirar*, significa el juego de ver y reflexionar. Por lo tanto, los juegos de planos temporales sobre los cuales se aplicará la indagación, de los que resultará el conocimiento, estarán en esta crisi traducidos en los diferentes tiempos verbales del acto de mirar (o de las que aludan a éste). Mirar, «para ver lo que pasó», «para ver lo que pasa» y para advertir lo que pasará, parece que nos dice siempre Gracián.

El infinitivo será una de las formas verbales que más se usan, ya que realmente nombra el fenómeno o la acción de ver y mirar. De este modo se universaliza más el mensaje, llegándonos así a todos. Nombrando la acción y dejando el sujeto neutro, acorta la distancia entre el lector y lo dicho, y aquél se sentirá fácilmente implicado en lo allí pronunciado. Sin embargo, si el autor personificara más o concentrara los consejos de Argos en los personajes, en sus acciones solamente, les quitaría a esos consejos la fuerza de sermón que consigue aquí, en parte, con el infinitivo y su abstracción. Después las formas son diversas; pero todas se limitan o se refieren generalmente al presente que proporciona la acción. Así aparecen gerundios («mirando»), presentes del imperativo («mirad»), presentes indicativos («ven»). Los dos verbos más importantes, ver y mirar, en varias ocasiones claves están usados en el gerundio (viendo, mirando). Y los llamo «claves» porque implican movimiento y dan esa agilidad que Gracián quería conseguir en su lenguaje. Inclusive cuando Argos da un consejo aplicable al futuro, a menudo se usa el gerundio, dando así una cercanía y vivacidad mayor a aquello que se habrá de hacer viviendo. Y por último, el uso del presente del subjuntivo (*miren, mire, miréis*), aunque con su carga de mandato que en el habla común tiene, se usará a menudo.

Si hemos anotado los diferentes tiempos y modos verbales, éste *ha sido con la intención de señalar cómo Gracián se apoya en el uso* variado y continuo de las posibilidades que le ofrece el verbo, dando de este modo una agilidad a su estilo que lo distingue siempre de sus contemporáneos. Y al subrayar el hecho de que esta crisi se compone apenas de dieciocho páginas, se comprenderá que una tal variedad de tiempos verbales en un tan condensado espacio producirá una sensación de nerviosidad en el lenguaje que no deja de admirarnos. A esto hay que añadir las composiciones de varios tiempos verbales como: infinitivo + presente indicativo («ver lo que pasa»); o infinitivo + pretérito indefinido del indicativo: «ver lo que pasó». Fácilmente se puede comprender la importancia que Gracián le dio al uso del verbo, lo cual queda demostrado en el más mínimo acercamiento que se haga a la obra cumbre del autor.

Ya hemos dicho que aquí además de la cuestión del estilo, lo que queríamos señalar era la presencia del ver como descubrimiento de la esencia, realizado en esta crisi a través de las diferentes formas de presentar este sentido. Los verbos ver y mirar, y sus variantes, adquieren, pues, una importancia mucho más honda y cargada de significación que la que suelen tener normalmente. De la atención y

del cuidado con que el autor los ha usado en esta crisi depende gran parte del mensaje más general de *El criticón.*

Pensamos haber ilustrado lo que nos propusimos desde el principio: esto es, ese proceso de iniciación a bien ver la realidad, como recurso inmediato para alcanzar algo mucho más allá de toda realidad: la verdad eterna. Y al mismo tiempo, aprender a convivir, a ganancia y no a detrimento nuestro (o de los personajes), con una realidad que sólo por la continua atención podremos desenmascarar y llegar a aprehender en su más cruda esencia.

DIONISIO G. CAÑAS

215 W 90 St. (Apt. 4.G)
New York, N. Y. 10024
USA

LA MANIFESTACION MAS RECIENTE DEL PENSAMIENTO LATINOAMERICANO

FILOSOFIA DE LA LIBERACION: TESIS Y TAREAS

An Heinz Dressel,
der uns bei unserem schwierigen Wiederaufbau mit seinem Vertrauen viel geholfen hat.

(A Heinz Dressel,
que con su confianza tanto nos ha ayudado en nuestra difícil reconstrucción.)

La así llamada «filosofía —de la liberación— latinoamericana» está aquejada de la grave enfermedad de la alienación histórica, síntoma a su vez de otra enfermedad más profunda: la insuficiencia teórica y epistemológica.

Tal vez la disfunción o la hipofunción de la filosofía latinoamericana se deba al hecho de que ésta no ha sabido afrontar la disyuntiva [...] la pretensión de ser o premarxiana (vergonzantemente hegeliana, heideggeriana, levinasiana, ricoeuriana) o postmarxista, pero sin pasar por Marx.

El lector interesado podrá verificar si es ésa la real disyuntiva o si, por el contrario, lo que afronta la filosofía latinoamericana es aquel desafío que más pronto o más tarde se le plantea a la filosofía y que Wittgenstein llamaba, con otro propósito, «la pérdida definitiva de la posición arcóntica de la filosofía». Surge así la duda, o la certeza, de que, más que pensar la filosofía latinoamericana o de la liberación, hay que pensar la historia y la realidad latinoamericanas dentro de las coordenadas de la Historia y de la realidad mundial. En esa tarea de pensamiento tal vez no habrá ningún arconte, sea teología, filosofía o ciencias sociales y humanas. Encaradas así las cosas, lo que tendría que repensar la llamada filosofía latinoamericana sería su función y tarea dentro de una práctica teórica y, a través de ésta, en la práctica histórica o política. Un problema muy viejo, tanto como la filosofía misma, nunca resuelto ni tal vez debidamente planteado (Manuel Ignacio Santos: «Problemática latinoamericana», introducción a la sección «Filosofía», en: *Bibliografía teológica comentada del área iberoamericana*, Buenos Aires, Isedet, 1976, vol. 3, año 1975, pp. 162-163).

IMPUGNACION DE LAS FORMULACIONES: REPOSTULACION DE UNA NECESIDAD

Paradojalmente hay que abrir esta presentación de la filosofía de la liberación haciéndose cargo de la impugnación radical de la validez teórica de muchas de sus formulaciones, impugnación surgida desde su propio seno. Los latinoamericanos necesitamos contar con la mejor teoría, está de más subrayar eso aquí. Con aquella teoría o teorías que por ser tales permiten comprender mejor nuestra realidad para ejecutar las transformaciones indispensables. La crítica de Santos, arriba reproducida, se refiere explícitamente a un conjunto restringido de textos pertenecientes a lo que he denominado la tendencia populista antihistoricista de la filosofía de la liberación. He creído conveniente extrapolar esta cita y traerla a colación porque la crítica me parece válida para la casi totalidad de la producción filosófica latinoamericanista de estos últimos años. Esta crítica realista, rigurosa y fundada responsablemente, debe ser considerada en todo su valor de acicate para la tarea por hacer, puntualizando cómo y en qué sentido es asumible, ya que la tarea epistemológica, a la que programáticamente aludía Santos en 1975, ha avanzado ya algunos pasos, desde ese momento hasta ahora, y puede avanzar todavía mucho más.

La historia latinoamericana se ha movido y se mueve a un ritmo mucho más veloz que la producción de articulaciones y esquemas teóricos que intentan dar cuenta de ella. El caso de la filosofía de la liberación ha sido, en buena medida, el de un pensamiento que trató de ser profético, tarea de ningún modo censurable, pero que para serlo optó muchas veces por saltar los procesos históricos. La profecía, asentada sobre apuestas políticas inmediatas, se quedó corta antes de lo previsto por los discursos filosóficos al fracasar éstas. Con el fracaso de las apuestas políticas, la filosofía que quiso adelantarse al futuro —muchos tuvieron la convicción de haberlo logrado— ha debido volver sobre sus pasos, revisar lo andado, se ha visto forzada a respetar el proceso histórico-político concreto y a buscar nuevos rumbos para no renunciar a una función profética que reclama cada día mayor eficacia. Quizá no todos los filósofos que en su momento participaron de una u otra manera del inicio de la filosofía «de la liberación» concuerden con estas afirmaciones. Y no es de extrañar, porque las actitudes filosóficas son parte de un proceso político más amplio que incluye y desborda a los mismos filósofos. En este nivel más amplio todavía no reina un convencimiento acabado y suficiente acerca de la necesidad de replanteos a fondo frente a fracasos por demás evidentes.

La llamada filosofía «de la liberación», en su versión populista antihistoricista, creyó cubrir por momentos el espacio correspondiente a la síntesis superadora de la polémica entre marxismo y filosofía analítica. Los problemas «importados» que acuciarían a estas corrientes filosóficas se empalidecían ante las urgencias de la realidad latinoamericana de las que se sentía portadora esa «autóctona» filosofía «de la liberación». Esta tensión le aparecía similar a la que en el campo de las ciencias sociales enfrentaba a funcionalismo y marxismo, que, para los fines latinoamericanos, se suponía definitivamente zanjada con las formulaciones de la «teoría» de la dependencia en su versión de divulgación. La filosofía de la liberación en sus distintas versiones —quizá sería mejor hablar de las filosofías «de la liberación»— aparecía sucesivamente como premarxista, antimarxista o postmarxista, ignorando o eludiendo las más de las veces una consideración cabal y rigurosa del pensamiento de Marx. Esta dificultad podría ser todavía más «universal» y no sólo «latinoamericana». No se trata de pensar la filosofía, sino de pensar la realidad acicateados por la constricción a transformarla. Este movimiento hacia la realidad histórica es el movimiento contrario al que produjo la alienación filosófica. La pregunta es, en todo caso, ¿cómo se podría superar esta enfermedad, esta insuficiencia teórica y epistemológica de nuestra filosofía latinoamericana? Es interesante anotar que la filosofía de la liberación surgió acusando de alienación a las filosofías que denominó «academicistas». ¿No será que constatar su propia alienación supone afirmar el «neoacademicismo» de que está inficionada? Se pueden y se deben repudiar los lenguajes insuficientes para el pensamiento, pero está claro que no se puede pensar fuera del lenguaje. ¿Significa esto que, si bien se debe estar fuera de algunas filosofías, no se puede estar fuera de la filosofía? ¿Que se desechan filosofías peores o inadecuadas para buscar y construir otras mejores, menos alienadas? En este sentido, el problema epistemológico de la filosofía no es un problema de sistematización formal. Es un problema que supone ciertos contenidos históricamente formalizados. Por ello, asumir decididamente la tarea epistemológica y política del filosofar latinoamericano exige revisar cuidadosamente lo que ya se ha transitado, para evitar en todo lo posible que viejas formas y contenidos (¿es necesario resaltar el valor copulativo de la «y»?) reaparezcan con los afeites de una novedad original. Muchas dificultades resisten la realización de una tarea que se anuncia con aparente facilidad en pocas palabras: pensar nuestra realidad en el contexto de la realidad mundial y ubicar la función específica de la filosofía en la teoría y en la historia. Esas dificultades y la crítica siempre alerta a las

formulaciones realizadas no bloquean el avance. Son más bien el estímulo para repostular nuevamente la necesidad de solucionar el viejo problema siempre abierto o, tal vez, de ponernos frente a él en la forma debida.

La brevedad de esta exposición me impide presentar aquí todas las referencias que serían necesarias para ilustrar la riqueza de matices que proporcionan los textos de las filosofías «de la liberación». Esta tarea de mostración y ordenación la he realizado de modo crítico en otros lugares y a ellos me remito (1). En lo que sigue menciono sólo algunas referencias disponibles. A continuación de una breve acotación del lugar que ocupa esta filosofía en el contexto de la historia del pensamiento latinoamericano, expongo las tesis más destacadas y sugiero algunas alternativas plausibles para realizar las tareas que quedan por hacer, al tiempo que menciono las que se están realizando.

LA MANIFESTACION MAS RECIENTE TIENE UNA LARGA HISTORIA

Una de las claves que permite comprender el desarrollo de la historia ideológica de América Latina es la búsqueda permanente de nuevas formas de liberación. Frente a largas y continuas dominaciones que van metamorfoseándose en busca de renovados y suculentos beneficios, los proyectos latinoamericanos independentistas y antiintervencionistas y antiimperialistas se han ido sucediendo y rehaciendo. Con esto no se trata de afirmar una presunta continuidad entre estos proyectos que, por otra parte, se han combatido muchas veces entre sí, separados por el tiempo, abismos conceptuales, ideológicos, políticos y clasistas. Lo que sí se produce entre ellos es a veces una complementación. Un proyecto retoma lo que otro ha dejado inconcluso y lo que quizá constituye su mejor legado. Una larga y paciente labor historiográfica, iniciada en la década del cuarenta y enmarcada en una antropología y filosofía de la historia latinoamericana, ha permitido al historicismo» latinoamericano reconstruir parcial-

---

(1) «Ubicación política de los orígenes y el desarrollo de la filosofía de la liberación latinoamericana», en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, Salamanca (España), V. III, 1976, páginas 351-360; «Posibilidades y límites de una filosofía latinoamericana después de la filosofía de la liberación», en *Anales de la Universidad de Cuenca*, Cuenca (Ecuador), t. XXXIII, abril 1978, pp. 9-18; «Ideología, utopía y razón en la filosofía latinoamericana contemporánea» en *La crisis de la razón*, Quito (Ecuador), Ediciones de la Universidad Católica, 1977, páginas 135-147; *Las ideas de liberación en el pensamiento latinoamericano contemporáneo* (1977), aprox. 800 pp., México, Fondo de Cultura Económica (en prensa); «Implicaciones filosóficas latinoamericanas en el teatro popular», en *Problemas actuales de la filosofía en el ámbito latinoamericano* (III Encuentros Ecuatorianos de Filosofía), Quito, PUCE, 1979, páginas 223-230.

mente este proceso. Esta es la historiografía y la historia del pensamiento que está detrás de lo que hoy se denomina filosofía «de la liberación», filosofía surgida en la década de los setenta y que no es sino la manifestación última del pensamiento latinoamericano. Desde esta historiografía del pensamiento latinoamericano se han podido valorar la preocupación y las motivaciones que hacen posible la filosofía de la liberación, más acá de sus formulaciones y quizá más allá de sus enfoques iniciales (2). Esta valoración crítica se la ha realizado en contra de los sectores populistas antihistoricistas de la filosofía de la liberación, los cuales, atribuyéndose ingenuamente originalidad, pretendían ignorar y despotenciar lastres y virtualidades de una tradición condicionante.

Poco antes del surgimiento de la filosofía de la liberación se desencadenaba una polémica que cumpliría un rol muy estimulante en la reflexión filosófica latinoamericanista. El fallecido filósofo peruano Augusto Salazar Bondy propuso desplazar los ejes sobre los cuales se asentaba la vieja discusión acerca de la existencia de una filosofía latinoamericana (3). El maestro mexicano Leopoldo Zea, si bien compartiendo el reclamo por una nueva impostación del problema, discutió la consideración del pasado del pensamiento latinoamericano que estaba en la base de las afirmaciones de Salazar Bondy (4). Esta polémica es sólo comprensible en su significado más cabal dentro de la problemática desplegada por el «historicismo» latinoamericano. Si bien el intento de Salazar Bondy apunta en ese sentido, sus propuestas no rebasan los marcos de la problemática historicista de modo decisivo y la polémica quedó circunscrita en su seno. Esta divergencia planteada por Augusto Salazar Bondy en el seno de este idealismo historicista le llevó a afirmar el carácter superfluo de la consideración de la historia de la filosofía latinoamericana, dado que las manifestaciones históricas de esta pretendida «filosofía» eran puramente imitativas, inauténticas y prácticamente carentes de valor epistémico. La conclusión del peruano, que incorporaba en sus consideraciones elementos del marxismo «dialéctico» preestructuralista y de las primeras manifestaciones de lo que se conoció como «teoría» de la dependencia, se derivaba de la afirmación de que el ser mismo de América Latina es un ser inauténtico, dependiente y oprimido. A ese ser sólo le corresponde una conciencia también inauténtica,

(2) Cfr. Leopoldo Zea: *El pensamiento latinoamericano*, México, Ariel, 1977, 542 pp.

(3) Augusto Salazar Bondy: *¿Existe una filosofía de nuestra América?* (colección «Mínima», 22), México, Siglo XXI, 1968, 133 pp.

(4) Leopoldo Zea: *La filosofía americana como filosofía sin más* (colección «Mínima», 30), México, Siglo XXI, 1969, 160 pp.; «Dependencia y liberación en la filosofía latinoamericana», en *Dianoia*, México, UNAM-FCE, año XX, núm. 20, 1974, pp. 172-188.

radicalmente alienada. Es el caso de la llamada filosofía. La única manera en que Latinoamérica podría contar con una filosofía que merezca tal nombre sería provocando una transformación que terminara con la dependencia y la opresión dominadora y que rompiera, por lo tanto, con los diques alienantes de una conciencia que quiere filosofar sin dominaciones. Una consideración apresurada podría llevar a afirmar que la posición de Salazar Bondy es coincidente con las tesis populistas antihistoricistas de un sector de la filosofía «de la liberación». Pero, vistas las cosas con más detenimiento, se advierte que ni siquiera se trata de la misma conclusión obtenida por caminos distintos. Salazar Bondy llega a la conclusión de que la tradición filosófica latinoamericana es una pura ideología (en el sentido de falsa conciencia) que no ha alcanzado un estatuto teórico propio. Conviene retomar un tanto largamente sus mismas formulaciones realizadas a propósito del caso peruano en 1962, porque a partir de ellas Salazar Bondy se pronunciará respecto del resto de América Latina:

> Nuestra existencia social ha sido y sigue siendo una existencia alienada, y esto significa que el verdadero sujeto de la Historia, oprimido y relegado, escindido y mediatizado, no se ha encontrado todavía a sí mismo como comunidad viva y no ha logrado construir su propia historia.
>
> La filosofía no ha podido menos de reflejar esta situación. La precariedad, el carácter imitativo, la falta de sustento tradicional tienen aquí su explicación última... Quiero insistir sobre esta tesis: la frustración del sujeto histórico en la vida peruana ha sido especialmente grave para la filosofía. La filosofía no es auténtica y fecunda, sino en cuanto es reflexión de la realidad, en el doble sentido de la preposición; esto es, como pensamiento emanado del ser propio y originario y como toma de conciencia de ese ser, de su proceso y de su lugar en el mundo [...]. Se hace claro así que los obstáculos con los cuales ha tropezado y tropieza aún nuestra filosofía no pueden atribuirse a una actitud personal equivocada de quienes han conducido el movimiento filosófico. Entenderlo de este modo —como se ha hecho aquí y en otros países de fisonomía histórica semejante a la nuestra— es confundir la psicología con la historia de la cultura [...]. Nuestra filosofía no ha alcanzado la universalidad original justamente en la medida en que no ha estado respaldada por la realidad [...].
>
> Con esto no me estoy poniendo en uno de los lados que se enfrentan en la ya antigua polémica en torno a la filosofía americana, por lo menos en los términos en que ella se ha planteado hasta ahora. No creo que la filosofía deba ser un análisis de la circunstancia histórico-social que la convierta en mera sociología o en historia de las ideas. No creo tampoco que podamos esperar la originalidad por un proceso de adopción de ideas y normas que no tome en cuenta nuestra situación antropológica. Se trata, para

mí, de comprender por qué nuestra filosofía ha tenido los caracteres que ofrece hasta hoy y por qué sin un nuevo signo histórico no podemos esperar un radical cambio.

En 1969 redacta un texto que es contemporáneo a la publicación de su *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, ya citado, donde explicita todavía más su posición:

> Como ocurre con el pensamiento latinoamericano en bloque, el nuestro ha sido a lo largo de la Historia, y es todavía, un subproducto de la reflexión occidental sin autenticidad ni autonomía [aquí retoma la conocida posición de Mariátegui al respecto].
>
> Aquí y allá se observan, sin embargo, a manera de avanzadas de pensamiento serio, tendencias reflexivas que, caminando en la dirección recta, podrían dar algún resultado positivo. Pero estos esfuerzos parecen afectados desde el principio por el mal del aislamiento y de la infecundidad. De hecho, aunque aparentemente neutrales, están operando sobre el supuesto no probado de una síntesis posible de los motivos reflexivos del hombre occidental con los propósitos y metas de otro tipo de hombre, de un hombre que no puede confundirse con el europeo o el occidental. Pienso en el peruano medido en términos de la sociedad global de nuestra nación. Sólo suscribiendo sin garantía esta síntesis se puede pretender que el esfuerzo singular fructifique en una construcción total resultado del aporte de muchos espíritus en el conjunto de la Humanidad. Pero si esto no se acepta, como me parece obligado, entonces el rigor especializado, sin un gran esfuerzo totalizador de la propia conciencia colectiva, no dará sino pequeños brotes estériles; por selectos que sean, y por más que logren en ocasiones una alta calidad. Les faltará siempre mucho; les faltará en verdad lo decisivo para ser una filosofía completa y genuina: la concepción unificadora alimentada en la vivencia de la realidad histórica (5).

Todo este balance negativo del peruano está basado en su concepción de la cultura como una «cultura de la dominación» bajo la cual yace latente el ser latinoamericano. Para los populistas, como se verá, la negación de todo valor a la tradición filosófica latinoamericana no será una conclusión, sino un punto de partida puramente afirmado y ni siquiera matizado con el valor de una hipótesis de trabajo. En el caso de Salazar Bondy, la búsqueda de una *Aufhebung*, mediada por un proceso político revolucionario, le llevará a inscribirse protagónicamente en lo que alguna vez se denominó revolución peruana. Los populistas argentinos, en cambio, derivaban de un simple «no» al

(5) Augusto Salazar Bondy: «Carácter del pensamiento filosófico peruano» (1962) y «Filosofía y alienación ideológica» (1969-1972), en *Entre Escila y Caribdis*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1973, pp. 64-65, 66, 107, 108 y 111.

pasado una afirmación inconsistente de pretendida originalidad. El peronismo aparecería así caricaturizado como una solución mística para una historia conflictiva. Es más, esta aparente similitud en cuanto a la valoración negativa del pasado del pensamiento latinoamericano revela toda su diferencia en las críticas decisivas formuladas por Salazar Bondy contra puntos neurálgicos de las tesis populistas antihistoricistas (6).

Es en el contexto de esta larga y compleja historia del pensamiento, cuyas grandes etapas las constituyen el romanticismo, el positivismo, la reacción antipositivista, el marxismo latinoamericano y el mismo historicismo, donde deben ser consideradas las tesis y propuestas de los distintos sectores de la filosofía de la liberación. Pero esta referencia a la historia filosófica es insuficiente, ya que también será necesario tomar en consideración el «clima» intelectual en que surge esta filosofía, propio todavía de la década de los sesenta en América Latina. La «teoría» de la dependencia, la «pedagogía del oprimido», el «teatro popular», la teología «de la liberación», serán otras tantas manifestaciones de un pensamiento con complejas articulaciones. Efectos últimos de un ciclo histórico que se abre con la revolución cubana y que todavía no ha sido suficientemente estudiado (7).

---

(6) Cfr. Augusto Salazar Bondy en diálogo con los panelistas: «Dependencia cultural y creación de cultura en América», en *Stromata*, Buenos Aires, año XXX, enero-junio, números 1-2, pp. 80, 87 y 129-131; también, «La cultura de la dominación» (1966), en *Entre Escila y Caribdis...*, p. 46, donde apunta claramente: «En algunos casos [...] se acaricia la idea de una cultura distinta, con valores y principios ajenos al mundo de hoy, impregnado de ciencia y de técnica. Intervienen en esto vagas influencias orientales, mezcladas con inflamadas especulaciones sobre el alma americana. Su resultado final es un pensamiento ciego o retrógrado que llevaría al país más rápida y fácilmente a una pérdida total de sustancia. En nuestro tiempo, ningún camino aceptable para una sociedad puede alejar de las realizaciones y del espíritu de la civilización, cuya base es la racionalidad aportada por el Occidente, pues ella garantiza la comprensión rigurosa del mundo y el control de las fuerzas reales.» Todas estas referencias al pensamiento de Salazar Bondy no implican una asumpción acrítica de todas sus propuestas, como es el caso del «progresismo». Muchos problemas fueron insuficientemente planteados por el filósofo peruano y muchas de sus preguntas podrían responderse desde otras perspectivas. Una evaluación completa de su obra no se puede hacer aquí y la reservo para un trabajo en preparación sobre el historicismo latinoamericano.

(7) En esa perspectiva se ubican los esfuerzos de lo que se ha dado en llamar «nueva izquierda» latinoamericana, la cual discute la 'aplicabilidad' del 'modelo cubano' al resto de América. Estimulante reflexiones, dignas de ser discutidas en profundidad, son las de Fernando Mires: *La revolución no es una isla. El proceso de transformación política en Cuba*, Medellín (Colombia), Ediciones Hombre Nuevo, 1978, 300 pp. (la edición original alemana es de Rotbuch Verlag); y también del mismo autor: «Die Unterentwicklung des Marxismus in Lateinamerika», in *Lateinamerika*, Berlín, Verlag Olle & Wolter, 1977, pp. 12-52.

PRINCIPALES TESIS (8)

En 1973 el concepto de «filosofía de la liberación» aparece integrado por cuatro rasgos que parecían caracterizarlo, constituyendo un mínimo básico posible de futuras ampliaciones y desarrollos:

— Se trata de hacer una filosofía latinoamericana. Una auténtica filosofía, *con valor universal, pero situada concretamente en América Latina.*

— Esta pretensión de filosofar latinoamericanamente va asociada a la convicción de la necesidad de destruir la situación de dependencia que soporta Latinoamérica. Dependencia apañada por una filosofía justificatoria y academicista que la consolida cada vez más.

— No se trata de inventar una nueva filosofía, sino de explicitar críticamente las necesidades de las grandes mayorías explotadas, las urgencias del pueblo pobre y oprimido latinoamericano.

— Este pueblo, los pobres y oprimidos latinoamericanos, aparecen como los portadores de la novedad histórica. Una novedad que debe ser pensada y expresada en y por una filosofía de la liberación (9).

Esta caracterización básica, que aspiraba a todo un programa de futuras realizaciones, no pasó de allí. Fue, más bien, la caracterización máxima unificada que se pudo brindar de la naciente filosofía de la liberación. Al intentar realizar ese programa, la caracterización unitaria estalló en múltiples formulaciones que, al radicalizarse política, ideológica y teóricamente, fueron delimitando mejor la multivocidad polisémica de los términos iniciales.

Como mínimo pueden diferenciarse cuatro manifestaciones o modalidades efectivas de lo que se ha denominado genéricamente filosofía de la liberación. Por razones que se irán evidenciando lentamente en los párrafos siguientes, las he denominado: ontologicista, analéctica, historicista y problematizadora. La ontologicista y la analéctica constituyen lo que he indicado más arriba como populismo antihistoricista. En cierto modo cabría hablar de estas modalidades como de otros tantos «modelos» en que efectivamente se ha articulado la reflexión filosófica latinoamericana «de la liberación». Cada una de estas modalidades dispone de cierto modo algunas cuestiones comunes, coloca a los problemas en alguna disposición conceptual, en alguna trama conceptual. Al mismo tiempo que *se* coloca frente a

(8) Retomo con algunas modificaciones el texto de mi trabajo: «Concepto y modalidades de la filosofía de la liberación latinoamericana», Erlangen (BRD), 1979 (en prensa).

(9) Cfr. «Puntos de referencia de una generación filosófica», en varios: *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana,* Buenos Aires, Bonum, 1974, pp. 271-272.

estas cuestiones de un modo específico y se comporta de una manera peculiar frente a ellas y a su tratamiento. Utiliza, tácita o explícitamente, una metodología. Es más, cabría examinar hasta qué punto estas cuestiones comunes lo siguen siendo al ser formuladas de un modo específico por cada modalidad. Estas modalidades son coetáneas y no están determinadas exclusiva ni primariamente por las adhesiones políticas partidistas de los filósofos o por sus creencias religiosas. Esto no es ninguna novedad, porque clases e ilusiones atraviesan tangencialmente las iglesias y la partidocracia liberal. Ilusiones por las que se vive y muere. Y por las que también se mata, se tortura, se denuncia, etc. Estas ilusiones de clase tienen una fuerza objetivamente condicionante de lo que se hace, más allá de lo que subjetivamente se crea desear.

El orden de presentación de las tesis centrales de cada modalidad no responde necesariamente al orden en que han sido expuestas por cada uno de los filósofos que han contribuido a formularlas. Tentativamente se intenta mostrar la relativa cohesión interna y el lugar epistémico de los conceptos respetando la sistematización operante en los textos mismos, la cual rige incluso los ordenamientos individuales del material. Cohesión que responde, en último análisis, a las funciones político-sociales que pretendían cubrir las distintas modalidades. Funciones que se vislumbran aquí apenas esbozadas.

La filosofía ontologicista

Según esta versión, el pensamiento latinoamericano sólo puede ser tal si parte de cero. La filosofía ontologicista pretende partir de ese cero; de la ignorancia expresa y voluntaria de toda la tradición filosófica mundial. Sólo así, generando desde la nada o desde un presunto vacío de tradiciones conceptuales ajenas, se haría posible pensar y expresar la originalidad propia de América Latina. La tarea que esta filosofía ontologicista se asigna a sí misma es la de elaborar una «nueva racionalidad» capaz de expresar lo propio y específico de la cultura latinoamericana. El punto de inicio de esta búsqueda debe ser necesariamente ahistórico. Un cero del cual se puede partir después de rechazar por insuficientes o mistificadoras las constelaciones conceptuales del pensamiento del resto del mundo (10). Para esta filosofía es evidente que la cultura latinoamericana es una cul-

(10) Cfr. Gunther Rodolfo Kusch: *Geocultura del hombre americano* («Estudios Latinoamericanos», 18), Buenos Aires, García Cambeiro, 1976, 159 pp.

tura oprimida. Esta opresión se debe a causas profundas, que sólo una penetrante mirada filosófica puede develar. La causa fundante es la «dependencia ontológica» que padece Latinoamérica bajo multiformes manifestaciones. El «proyecto de ser» de los latinoamericanos es bloqueado por obstáculos a todo nivel, pero, muy especialmente, a nivel del logos con que se trata de expresarlo. Este logos traiciona el proyecto ontologicocultural. Partiendo de la concreta particularidad de América, se debería elaborar un logos o una racionalidad propia, capaz de elevar esa particularidad al nivel de lo «universal-situado». Así, y sólo así, la especificidad óntico-ontológica latinoamericana llegaría a acceder a una cierta universalidad permanentemente negada. Vale decir, se trataría de elaborar una ontología adecuada a una realidad específica. De este modo, y ya desde su punto de partida, la filosofía ontologicista trata de llevar hasta sus últimas consecuencias una «tercera vía» o posición filosófico-política pretendidamente muy latinoamericana: ni individualismo liberal, ni colectivismo marxista. Y esta búsqueda de nuevas alternativas viene exigida, según esta filosofía ontologicista, por la misma situación latinoamericana. En caso de lograr articular políticamente una alternativa, ésta no puede ser ni individualista ni colectivista. Se asienta en una sólida base cultural que lleva a organizar «comunitariamente» la vida, la existencia. Cuando el latinoamericano trata de «ser» en plenitud se topa con inmensos obstáculos, y su única alternativa, en principio e incluso en contra de toda política, es negar estos obstáculos para poder, si no «ser», cuando menos «estar» en su mundo. El «estar» mestizo e indígena sería el sustrato de una racionalidad «profunda» que aparece a ojos de la lógica «imperial» occidental como un mero residuo emocional despreciable. Pero en el rechazo indígena de la técnica y en su constante retorno o permanencia en el ritual debería verse un modo de racionalidad «seminal» o generativa. Una racionalidad no identificable con la racionalidad formalizante, abstractiva y/o dialéctica de los occidentales y de los sectores medios cosmopolitas (intelectuales) que viven de espaldas a la realidad viviente de América. Una racionalidad que aparece como irracionalidad pura y simple a ojos de esos intelectuales herodianos.

Según esta versión de la filosofía «de la liberación» que vengo exponiendo, lo más grave es que estos sectores medios tienen como «misión» específica «regir el pensamiento» de las naciones latinoamericanas y cuando diagnostican la realidad lo hacen echando mano a categorías importadas, como la de «clase social» u otras por el estilo. Uno de los autores que representa esta versión escribía en 1970:

> ... sí nuestro papel como clase media intelectual es el de regir el pensamiento de una nación, ¿tenemos realmente la libertad de asumir cualquier filosofía? ¿Cuál es, en suma, nuestra misión? ¿Consistirá en representar y tematizar el sentir profundo de nuestro pueblo o consiste simplemente en incrustarnos en su periferia detectando especialidades que nuestro pueblo no requiere? Evidentemente, ésta es la paradoja que plantea el quehacer filosófico cuando se lo toma en profundidad (11).

Por lo mismo, esos sectores rectores del pensamiento traicionan al «ser profundo» de América. Traicionan a la racionalidad «seminal» en nombre de una racionalidad impuesta. Atentan contra el puro «estar» no más «así» de los sectores indígenas y populares latinoamericanos con sus pretensiones de criticidad importada e «imperial». Desde sus torres académicas, que no son otra cosa que avanzadas del «imperialismo cultural», los intelectuales se dedican a mistificar la realidad que los sustenta promoviendo pseudo revoluciones frustradas antes de nacer. Revoluciones que fracasarán por utilizar una racionalidad inadecuada y mistificadora de la realidad que pretenden transformar. La ontología que subyace a las revoluciones marxistas ya ha sido juzgada por la Historia al no resistir la prueba del arte. Jamás los artistas han gozado de libertad, pese a todo lo que se diga propagandísticamente en contrario, en las sociedades surgidas luego de esas revoluciones impuestas que se quieren importar a Latinoamérica. ¿Cuál es la alternativa válida para un filosofar «ontológico» fiel a la racionalidad propia y esencial de Latinoamérica? Por de pronto, el «sujeto del filosofar» no puede ser ya más ni el individuo liberal, ni la clase proletaria, sino que debe ser, el mismo «pueblo» latinoamericano. La filosofía, así entendida, debe cumplir un papel primordial en la defensa de los intereses de ese pueblo que formula el discurso ontológico y que es el sujeto del filosofar. Un pueblo que reclama el derecho a filosofar con sus propias nociones, aunque éstas no gusten a los filósofos académicos. Esta no es una cuestión de gustos, sino una parte decisiva de la «guerra integral» que ese pueblo libra contra todo lo que obstaculice su «proyecto» de afirmación de su «ser». El rol del filósofo, quien como parte de ese pueblo elaboraría la filosofía popular, sería traducir lo cotidiano a un lenguaje filosófico adecuado y expresivo de la experiencia latinoamericana. La filosofía, así entendida, tendrá prioridad y autonomía absoluta frente a las ciencias y a las tecnologías. La filosofía ontologicista reclama para sí todo el irracionalismo respecto de la racionalidad occidental.

---

(11) Gunther Rodolfo Kusch: *El pensamiento indígena y popular en América* (primera edición, México, 1970), Buenos Aires, Instituto de Cultura Americana, 2.ª ed., 1973, pp. 23-24.

Una racionalidad que se manifiesta paradigmáticamente en la criminal promoción marxista de la lucha de clases como motor de la Historia. Una racionalidad que abarca toda la modernidad en la parábola que se abre con el *homo homini lupus* de Hobbes, consigna de todo «imperialismo», y que alcanza su máxima tensión en el marxismo en tanto «ontología de la disociación de la comunidad» (12).

Quizá lo más destacable de esta modalidad es el bajo nivel de elaboración teórica de las reflexiones. Descenso de nivel de calidad de la producción filosófica y científica que probablemente tenga más conexiones que las aparentes con la situación denunciada y analizada reiteradamente por Lukács a propósito de la historia intelectual alemana (13).

La filosofía analéctica

Esta otra manifestación del idealismo populista antihistoricista postuló explícitamente como su punto de partida lo que denominó la crítica a la «modernidad europeo-céntrica» o «nord-atlántica». Aun cuando niega explícitamente la formulación, cree partir de un cierto cero al rechazar la historia de la filosofía latinoamericana como una filosofía puramente imitativa y repetitiva, pura justificación de la dominación «europeo-céntrica». La filosofía latinoamericana comenzaría recién con las formulaciones de la filosofía «analéctica», la cual se identifica sin más con la filosofía de la liberación. Hasta ese momento la historia de la filosofía latinoamericana no habría tenido otro rango que el «lunar», reflejo de las luces extrañas de la filosofía europea, con todas las metamorfosis de sus «iluminismos» (14). Ahora bien,

---

(12) Amelia Podetti: «La comunidad disociada y sus filósofos», en *Hechos e Ideas*, Buenos Aires, año 2, tercera época, enero-abril 1975, pp. 85 y ss.

(13) Cfr. Georg Lukàcs: *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Traducción de Wenceslao Roces de la edición alemana de 1953. Barcelona, Grijalbo, 1976, 707 pp.

(14) Cfr. Osvaldo Ardiles: «Bases para una destrucción de la historia de la filosofía en la América indo-ibérica: *prolegómenos para una filosofía de la liberación*», en *Nuevo Mundo*, Padua (Argentina), t. 3, enero-junio 1973, núm. 1, pp. 16 y 24. Estas modalidades de hacer historiografía sin precauciones metodológicas mínimas pueden derivar en afirmaciones simplemente falsas. Cfr. Germán Marquínez-Argote: «Zubiri visto desde Latinoamérica. Aportes a la filosofía de la liberación», en *ECA*, San Salvador, Universidad Centroamericana «José Simeón Cañas», núm. 345, 1978, pp. 475-484. En contra de las afirmaciones hechas en su artículo se debe decir que, lamentablemente, el pensamiento de Zubiri no ha sido reelaborado ni *retomado explícitamente por la filosofía* de la *liberación latinoamericana. A no* dudarlo, en El Salvador la figura de Ignacio Ellacuría ha significado una difusión de primera fuente de la obra de Zubiri y una incorporación valiosa del pensamiento del filósofo español a la reflexión teológica para la liberación. Pero en el caso de la filosofía, salvo dos o tres menciones aisladas, el pensamiento de Zubiri no ha influido decisivamente. Esta impugnación de la tesis central sostenida por Marquínez-Argote hay que realizarla sin perjuicio de señalar también deficiencias metodológicas abundantes en su trabajo.

esta originalidad de la filosofía no se fundamentaría en su misma sistematización conceptual, sino que radicaría en la capacidad del filósofo analéctico para dejarse «interpelar» por el «rostro» del pobre» latinoamericano. Un «rostro» que, desafiando a toda la actividad filosófica enmarcada en los cánones de la «modernidad nord-atlántica», reclama la justicia a sí debida. Una justicia que debe advenir por medio de una «acción» o praxis humanizadora. Desde esta atalaya filosófico-teológica y ético-política se deben juzgar las ciencias humanas para establecer en qué medida sus resultados colaboran al mantenimiento o a la transformación de esta estructura básica de injusticia intolerable. La tarea, siempre según esta versión, que deberían asumir y acometer las ciencias humanas, sería reconstruir la «vía larga» de las «mediaciones» entre la constatación extra-sistemática del «rostro» del «pobre» y las etapas histórico-sociales que describen su situación de injusticia padecida y su posible transformación. Tarea puramente tautológica e instrumental, puesto que el criterio epistemológico para medir la validez de las conclusiones científicas estaría dado por la capacidad de estas disciplinas para hacer inmediatamente visible la conexión con los resultados obtenidos por la «vía corta» de la reflexión filosófica. La filosofía «analéctica» pretende partir de la realidad latinoamericana y se concibe a sí misma como un instrumento reflexivo más potente, incisivo y radical que las ciencias para ahondar en esta realidad. La filosofía sería siempre autónoma, prioritaria y criterio inapelable para las ciencias. La dialéctica (hegeliana o marxista, da lo mismo, ya que la filosofía analéctica las identifica) no podría nunca rebasar la «intrasistematicidad», sería incapaz de captar los requerimientos de la «alteridad» expresada en el «rostro» del «pobre» que reclama justicia. En ese sentido, parecería necesario postular un método que pueda ir más allá (ana-) y no solamente a través (dia-) de la «Totalidad». Este método es la «analéctica» que trabaja con la noción central de analogía (15). La filosofía analéctica desarrollaría así el «pensar esencial» anhelado por Heidegger. Un pensar que se haría posible desde el ámbito cultural antropológico «alterativo» latinoamericano. Un ámbito «previo en el orden del ser» y «posterior en el orden del conocer» respecto de la «totalidad ontológica». Este ámbito es el que constituyen los «pobres» latinoamericanos y también los pobres del «Tercer Mundo». El papel del filósofo

(15) «A un tal proceso, más que dialéctico —para distinguirlo de la dialéctica hegeliana—, lo he llamado "analéctico"...» (Juan Carlos Scannone: «El itinerario filosófico hacia el Dios vivo. Reflexiones sobre su historia, su planteo actual, su relectura pese a la situación latinoamericana», en *Stromata*, Buenos Aires, año XXX, julio-septiembre 1974, núm. 3, p. 256, nota 25). Es interesante anotar que la sugerencia para esta reelaboración de la noción de «analogía» proviene de la teología de Pannenberg.

es una función metodológica decisiva para esta filosofía. Su rol es el de un maestro profético que «informa» (da forma a) los contenidos interpelantes del «pueblo pobre». Es la voz de los sin voz. Presta su voz de inteligencia de los sectores medios en una acción ética meritoria. El fundamento de la eticidad de la «opción» responsable por los pobres de estos sectores medios viene dado por su posibilidad objetiva de ser ricos y por su rechazo de esta riqueza. Esta tesis es expresada en los siguientes términos, que conviene retener:

> En una concepción marxista a las clases sociales intermedias no proletarias a lo más les compete un rol meramente auxiliar en el proceso de liberación. De la dialéctica que esbozamos —«analéctica»— se concluirá el rol ético que en él les toca a dichos grupos sociales (no decimos clases), pues, como son grupos solicitados por las ventajas del sistema, su opción libre por los oprimidos es un gesto moral altamente significativo del hombre nuevo que se pretende instaurar. Para la liberación no basta que se den las condiciones objetivas, sino que también son necesarias las subjetivas (16).

Estos grupos sociales intermedios deciden hacerse como («optar» por) los más débiles y asumen la misión de «romper ontológicamente» con la «modernidad» para que el «pueblo» sea. Para llevar a feliz término esta «ruptura» lógico-ontológica con la «modernidad» se requiere, entre otras tareas, rechazar la noción de «clase social» y reemplazarla por la de «pueblo», mucho más plena de contenido simbólico, político y liberador. Frente al individualismo liberal y al colectivismo marxista, deben enfatizarse las posibilidades revolucionarias de un tercer elemento: la «comunidad». Una comunidad popular que hará posible un «socialismo criollo». Nuevamente conviene retener los términos en que es formulada la propuesta:

> ¿Optaremos por la vía marxista, donde hay que matar al otro como dominador, convirtiéndonos en nuevos dominadores? ¿Optaremos por una liberación en la alteridad? La liberación es reconstitución del otro como otro, sin matarlo, sino convirtiéndolo. Esto significaría un camino totalmente distinto, otro programa [...]. Con voluntad de servicio se deberán poner las cosas en un mutuo don, lo que políticamente podría formularse como un socialismo, pero un socialismo que no sea igual a ningún otro. De tal manera que sería un socialismo nacido entre nosotros, y por eso *criollo* y latinoamericano (17).

---

(16) Juan Carlos Scannone: «La liberación latinoamericana. Ontología del proceso auténticamente liberador», en *Stromata*, Buenos Aires, año XXVIII, enero-junio 1972, núms. 1-2, página 133, nota 20.

(17) Enrique D. Dussel: «Para una fundamentación dialéctica de la liberación latinoamericana», en *Stromata*, Buenos Aires, año XVIII, enero-junio 1972, núms. 1-2, p. 80.

Esta filosofía «analéctica» se autoconcibe como el nivel más profundo de toda criticidad, imposible de ser criticada porque es «exterioridad». La «exterioridad» es, por definición, inescrutable y sólo factible de ser interpelada por otra exterioridad. Desde este punto de vista, la única garantía posible para una interpelación permanentemente renovada es postular de su parte a la «exterioridad» absoluta (Dios). Toda la filosofía «analéctica» es una filosofía al servicio de una teología redefinida como «teología popular». La filosofía tiene así una misión ético-política que cumplir más allá de las ideologías. Mediante el «discernimiento» de aquellas «mediaciones» más aptas para realizar la justicia divina entre los «pobres» de América Latina podrá ser cumplida esta misión salvífica. A esta altura cabría preguntar en qué difieren esencialmente la filosofía «analéctica» y la filosofía «ontologicista», ya que es evidente que comparten muchos criterios comunes y las similitudes son estrechas. Con todo, la elaboración conceptual de la filosofía analéctica es mayor, y ciertas formulaciones las ha ido revisando y remodelando para reafirmar el modelo analéctico, acentuando más sus distancias respecto de las tesis ontologicistas (18).

La versión historicista

Esta corriente discursiva ha examinado la cuestión del «comienzo» del filosofar desde la perspectiva brindada por la historia de la conciencia latinoamericana. En esa historia se han producido intentos recurrentes por alcanzar un «para sí» sincrónico y acorde con el complejo proceso histórico latinoamericano. La filosofía es, precisamente, la expresión de los grados de conceptualización más altos logrados por este esfuerzo de concientización, de ponerse «para sí». En esa misma historia de la conciencia o de la concientización se constata la íntima conexión entre «libertad ontológica» y «libertad política». Los progresos, siempre relativos y limitados, en la libertad política han provocado renovados comienzos de la filosofía. *Un* comienzo importante fue el de la llamada generación del 37, la generación de los emancipadores mentales. En especial el *Fragmento* (1838) y los programas montevideanos (1844) de Juan Bautista Alberdi (1810-1834) constituyen

---

(18) Cfr. Enrique D. Dussel: «Hipótesis para elaborar un marco teórico de la historia del pensamiento latinoamericano», en *Pucara*, Cuenca (Ecuador), núm. 3, diciembre 1977, páginas 65-104.

> ... el primer intento de sincronizar el pensar filosófico con la realidad histórica [...]. Sólo a partir de esto habría de comenzar la filosofía americana (19).

Un comienzo, pero no el punto de partida dado de una vez para siempre. Había mucho de «ambigüedad» en este comienzo de los iniciadores de 1837. Junto con la descolonización política acentuaban la «neocolonización económica y cultural». No hay garantías absolutas, por tanto, en el logro del «para sí». La «lógica de los conceptos» está siempre inmersa en y acosada por una «lógica de los prejuicios». En contra de Kant, el historicismo latinoamericano reclamará el estudio de esta «lógica de los prejuicios», más «viva» y condicionante que la «lógica de los conceptos», pretendida pura. Las «ambigüedades» que incluye todo comienzo son resultado de los «prejuicios» operantes en todo discurrir. Estas «ambigüedades» deben ser superadas, y su presencia en los discursos filosóficos hace posible los constantes *re*comienzos de la reflexión. Se va constituyendo un «para sí» cada vez más adecuado en la búsqueda histórica de la libertad integral. Los recomienzos son, entonces, frutos de luchas ideológicas. La filosofía latinoamericana debe tomar muy en cuenta sus comienzos y recomienzos para poder recomenzar cabalmente, superando «dialécticamente» los momentos anteriores. Para ello tiene decisiva importancia el desarrollo sistemático de la «historiografía» latinoamericana. Para esta tarea se impone una «ampliación» del campo de la «historia de las ideas» y de su metodología. Junto a las filosofías académicas se estudiarán correlacionadamente las «ideologías de los oprimidos». Los «filosofemas», que coexisten con las formas conceptuales, ocuparán también un lugar en la investigación. Esta «ampliación» no surge como una propuesta normativa *a priori*, sino como resultado de pacientes rastreos en las ideas latinoamericanas. Por lo menos cuatro sentidos supone esta exigencia de «ampliación metodológica».

> En primer lugar, el de superar los límites exclusivamente nacionales dentro de los que se ha venido haciendo la historia de las ideas y avanzar hacia panoramas de tipo regional continental [...]. En segundo lugar, una ampliación más significativa a la que nos llevaba un cambio en la noción de sujeto histórico del pensamiento filosófico, reducido a un estudio de un determinado grupo social, el de los intelectuales [...]. En tercer lugar, la ampliación metodológica apuntó a enriquecer el análisis de las ideas mediante una comprensión de las estructuras dentro de las cuales se dan. En

---

(19) Arturo Andrés Roig: «Acerca del comienzo de la filosofía americana», en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, núm. 8, abril 1971.

cuarto lugar, y como consecuencia de todo lo anterior, aparecía la exigencia de una ampliación de los recursos documentales. Si la ideología se encuentra presente tanto en el discurso cotidiano como en el filosófico, y si además el contenido ideológico de cualquier tipo de discurso supone una afirmación o negación del hombre como sujeto de la Historia, no cabe duda de que las ideologías forman parte necesariamente de una investigación filosófica y resultan ser un denominador común que funda la posibilidad epistemológica de aquella ampliación (20).

El modelo hegeliano de historiar la filosofía, atendiendo sólo a las formas conceptuales y reduciendo la libertad política a libertad de pensamiento para concluir enunciando una «teoría de la libertad», aparece entonces como el contramodelo de la historiografía y de la filosofía latinoamericanas. Toda la filosofía hegeliana muestra sus insuficiencias cuando se considera la cuestión del Estado. La única alternativa «teórica» que puede asumir el Estado hegeliano frente al *Pöbel* es la represión. ¡Esta no puede ser la filosofía que reclama la miseria latinoamericana! La incorporación de los «filosofemas» al objeto mismo de la «historia de las ideas» exige considerar atentamente el complejo «sistema de conexiones» en que la filosofía está inscrita como parte de la realidad social. En este punto conviene atender al «sujeto» que «reformula» la «demanda social». El político y el filósofo, cada uno en sus respectivos niveles discursivos, se encargan de reformular las formulaciones de las demandas populares. Sus reformulaciones revelan la presencia, más o menos camuflada, de los intereses de las clases a que pertenecen políticos y filósofos. Y aun cuando estas reformulaciones tengan la pretensión de ser la presencia pura, inmediata y transparente de las demandas populares, no representan intereses coincidentes con los del pueblo. Sólo una crítica y autocrítica permanente, con instrumentales de crítica ideológica cada vez más afinados, podrá renovar constantemente el compromiso ético con los oprimidos.

La filosofía historicista se autoconcibe como un «saber de integración», función que cumpliría en tanto es parte de un proceso de liberación humanizadora. Un proceso que se cumple en nuevas y renovadas «ampliaciones», constituyendo una «dialéctica» que incorpora la «alteridad» marginada en nuevas y renovadas «totalizaciones». La tradición filosófica latinoamericana puede y debe ser recuperada en todos sus avances en ese sentido, ya que sólo desde ellos y desde las luchas de los oprimidos por la liberación es pensable una filosofía

(20) Arturo Andrés Roig: «De la historia de las ideas a la filosofía de la liberación», en *Latinoamérica*, México, núm. 10, 1977, p. 66. Esta presentación es sumamente valiosa porque tiene la forma de una reflexión autobiográfica.

no crepuscular y contemplativa como la que simboliza el búho hegeliano, sino «matinal». Un pensar «auroral» análogo al de los griegos. Un pensar que tiene como símbolo de su fuerza profética a la «calandria».

La problematización de la filosofía

Para esta modalidad el punto de partida de una filosofía para la liberación latinoamericana no puede tener como requisito la búsqueda de la originalidad.

> La tarea que nos proponemos implica la *redefinición* del concepto mismo de «filosofía» y el esfuerzo de *fundar* un nuevo filosofar. Pero, convencidos de que no es lo mismo definir o declarar fundado y fundar en acto [...]. En esta búsqueda nuestra filosófica reclamará *toda tradición humana* como disponible y críticamente instrumental en orden a la afirmación de lo originario y propio (21).

Ser originales no es el problema ni un punto de partida. Tampoco tiene sentido la pretensión de «partir de 0». Detrás de ese presunto «partir de 0» suele ocultarse una vulgarización remozada de viejas formulaciones anteriores. El problema no es la originalidad intelectual, ni su búsqueda frívola, sino el hacerse cargo de las urgencias reales que genera la *praxis* socio-histórico-política latinoamericana. El paso necesario por la inmersión en la *praxis* es la pascua purificadora del mistificador pequeño-burgués. Y en este paso toda la tradición filosófica mundial debe estar disponible para hacer frente a los problemas del presente latinoamericano. La filosofía, cumpliendo un rol insignificante que habrá que definir y controlar permanentemente, podrá ser un aporte al proceso de liberación socio-político de nuestra América. La filosofía deberá hacerse cargo, entre otras tareas, de la redefinición de su papel en el interior de las ciencias sociales y de la función ideológica del lenguaje. En relación con estos problemas, la mistificación acentuada del rol del filósofo es un obstáculo muy serio que debe ser denunciado y superado para poder pensar nuestra realidad.

> Cuando se examina más de cerca esa filosofía en cualquiera de sus versiones, uno creería encontrar en ella tan sólo el saludo anticipado y alborozado de la «salvación», la liberación, que se ve subir de un proceso histórico en mutante o en profunda inflexión.

---

(21) «Manifiesto para una "filosófica" latinoamericana», Salta (Argentina), abril 1974, puntos 1 y 7 (en prensa como parte del apéndice en mi libro *Las ideas de liberación*..., citado en nota 1).

El filósofo de esa liberación está en lo alto, fuera de las olas de la Historia, como un buen vigía que se cubre los ojos con las manos para no ser cegado por el resplandor del día nuevo que sólo *él* puede vislumbrar desde *el* presente.

Uno se pregunta entonces, a los pies de esos agigantados filósofos vigías, si no empezamos a padecer de un profundo daltonismo o de espejismo, cuando aseguramos percibir ya los colores de la liberación futura y mostramos una ceguera casi absoluta para los del proceso que en nosotros, con o sin nosotros, se está desarrollando y en el que se está gestando aquella liberación a la que ya hemos puesto un nombre, nuestro propio nombre. Nuestros filósofos ya están pensando, imaginando, la salvación, nuestra salvación; pero nadie piensa nuestra historia, nuestro hacer la historia (22).

Habría que tratar de avanzar hacia una «desprofesionalización» del filósofo, entendiendo profesión como actividad liberal que brinda *status*, para ir disolviendo o, cuando menos, atenuando la distinción entre trabajo manual e intelectual. ¿Desde dónde hablan los filósofos «vigías»; aquellos que pretenden planear sobre el curso del proceso histórico para dirigirlo y juzgarlo? Quizá los filósofos puedan sentirse por momentos fuera del sistema, pero el pueblo no lo está. Incluso los llamados «marginales» cumplen una función en el sistema capitalista. Por su parte, la ideología dominante sigue siendo la de los sectores de clase dominantes. Estas constataciones no excluyen, sino que, por el contrario, amplían las posibilidades de búsquedas auténticamente alternativas.

En contra del imperialismo filosófico, la reflexión debe «problematizar» a la misma filosofía y a sus pretensiones de soberanía, autonomía y autarquía, aun cuando estas pretensiones vengan latinoamericanamente adjetivadas. Lo que importa no es construir una pulcra, sistemática y atractiva filosofía latinoamericana o de la liberación. Importa el «proceso de liberación» en tanto es el sujeto que genera y critica sus propias formulaciones. Proceso y teoría son inescindibles. Queda así reclamada una permanente, renovada y rigurosa criticidad que permita radicalizar el proceso de liberación hacia la libertad integral que se necesita y ansía. Esta criticidad requiere la delimitación conceptual de un nuevo «ámbito antropológico» más allá de la ideología humanista. La contraimagen de este filosofar problematizador es el olimpismo platonizante de las dos primeras modalidades expuestas: la filosofía ontologicista y la filosofía analéctica; ambas versio-

---

(22) Manuel Ignacio Santos: «La filosofía en la actual coyuntura histórica latinoamericana. Notas críticas sobre la filosofía latinoamericana como filosofía de la liberación» (São Paulo, Brasil, julio 1975), en *Pucara*, Cuenca (Ecuador), Facultad de Filosofía, junio 1977, núm. 2, *páginas* 14-15.

nes, de un cierto populismo antihistoricista. La filosofía problematizadora concibe a la filosofía de la liberación latinoamericana como una filosofía de la «ruptura» epistemológico-política. No como una filosofía que reposa sobre una ruptura presuntamente realizada, sino como una reflexión vigilante contra el escamoteo de la «ruptura». Esta modalidad no soñó con atribuirse la realización de esa «ruptura», sino que se propuso permanecer atenta y en autocrítica permanente para colaborar a la realización de la misma. Una «ruptura» epistemológica con la ideología del logocentrismo idealista platonizante en versión burguesa irracionalista y reaccionaria. Para los latinoamericanos esta parte filosófica de la tarea es importante, porque bajo la adjetivación de latinoamericanidad, o incluso como filosofía de la liberación popular, pueden reaparecer los viejos mitos con maquillajes remozantes. La filosofía burguesa está contra las cuerdas y a la defensiva desde hace mucho tiempo a nivel mundial. Se trata de radicalizar la crítica contra la filosofía y no de defender su presuntuosa omnisciencia, autarquía, autonomía, poder fundamentador o autocrítica mistificadora bajo la máscara de una pseudoobjetividad. Ella está, junto con su clase, en el banquillo de los acusados. Sólo de esta criticidad permanentemente renovada se seguirá desarrollando otra filosofía que responde a otros intereses y que se organiza de otros modos en la lucha mundial por la liberación. La filosofía no es de hecho, ni puede serlo, reflexión primera o fundante respecto de la política o de las ciencias. Es parte del proceso, pero su función y sus tareas tienen que ser debidamente esclarecidas por una reflexión epistemológico-ideológica no normativa, sino *a posteriori*. Tarea decisiva que no tiene nada que ver y que se opone explícitamente a la obsesión tan típica de neokantianos, husserlianos y neopositivistas perseguidores de una fundamentación de posibilidad artificialmente reductiva de áreas, objetos y metodologías.

LA REVULSION DE LOS DOGMAS

La presentación realizada de las principales tesis y propuestas autodenominadas «filosofía de la liberación» no pretende constituir una tipología de todas las variantes posibles. No se ha tratado de elaborar una tipología formal, sino de presentar las modalidades y versiones en que efectivamente se ha desarrollado esta filosofía tal como es dable constatar en los mismos textos. Así presentadas esas posiciones, responden aproximadamente al primer quinquenio de desarrollo de la filosofía de la liberación, más o menos hasta 1975. Inco-

rrectamente planteados o ideológicamente mistificados en su formulación, muchos problemas subsisten y deben ser retomados y reelaborados por el pensamiento posterior. Desde 1975 hasta ahora el panorama ha variado un tanto. Por de pronto, el populismo antihistoricista no ha producido desarrollos considerables. Por otra parte, la búsqueda de caminos teóricos más aptos se ha agudizado. Esquemáticamente se podrían enumerar como siguen las vías alternativas que configuran el cuadro de esfuerzos y tareas actuales desarrollados por la filosofía latinoamericanista para la liberación.

Metodología para el análisis del discurso filosófico y político

Mediante la incorporación del instrumental lingüístico y su adaptación para las necesidades de la historiografía filosófica, se trata de constituir una metodología apta para renovar científicamente el análisis de los discursos filosófico-políticos latinoamericanos. Se trata de desarrollar el instrumental que permita decodificar ideológicamente los más complejos textos del pensamiento latinoamericano en conexión con el pensamiento mundial (23).

Revisión histórico-epistemológica de la filosofía de la liberación

La crítica y autocrítica epistemológica es un nivel más integrante de toda reflexión. No como una consideración normativa *a priori* que pretendiera establecer cómo debería ser la filosofía latinoamericana, sino más bien como una reflexión acerca de lo hecho, buscando establecer sus límites, sus virtualidades, sus equívocos. Un metalenguaje que integra *de facto* y muchas veces en forma implícita las formulaciones filosóficas. Esta consideración no se agota en la filosofía, sino que se debe ocupar forzosamente de las áreas de pensamiento colindantes como teología, pedagogía, sociología, economía, teatro, literatura, etc. (24).

---

(23) En ese sentido apunta el trabajo de Dussel citado en nota 17. Arturo Andrés Roig: «Bases metodológicas para el tratamiento de las ideologías», en VARIOS: *Hacia una filosofía...*, pp. 217-244. A este trabajo de Roig han seguido una serie de otros afinando cada vez más la metodología. Entre otros de mis trabajos, apuntando a un tipo muy especial de discurso filosófico-político el discurso utópico, cfr.: «Series y utópicas en el pensamiento cuencano», en *Problemas actuales de la filosofía en el ámbito latinoamericano*, Quito, PUCE, páginas 153-161.

(24) Aparte de mis estudios mencionados en nota 1, cfr. de Gustavo Ortiz: «La "teoría" de la dependencia, los cristianos radicalizados y el peronismo», en *Pucara*, Cuenca (Ecuador), enero 1977, núm. 1, pp. 56-71; «Consideraciones acerca de la noción de obstáculo epistemológico y el fenómeno religioso», en *Pucara*, Cuenca, junio 1977, núm. 2, pp. 73-92; «Filosofía y ciencias sociales en América Latina. Demarcación, crecimiento y racionalidad en el conocimiento científico», en *Pucara*, Cuenca, diciembre 1977, núm. 3, pp. 53-63.

Revisión de la problemática general de la filosofía latinoamericana

Esta revisión de los problemas planteados por la reflexión filosófica latinoamericanista va llevando a una reubicación cada vez más rigurosa de las conexiones y configuraciones epistémicas. Las conexiones en que se inscriben los distintos problemas y las pautas metodológicas, según las cuales su consideración se hace factible. Se trata de avanzar hacia una formulación cada vez más ceñida de ciertos interrogantes decisivos (25).

¿Una filosofía para el «Tercer Mundo»?

Mucha de la problemática latinoamericana es común al resto del así llamado «Tercer Mundo». La filosofía latinoamericanista ha tomado alguna posición respecto del problema (26). En todo caso, queda un inmenso campo por desarrollar y quizá lo más importante sea no perder de vista que la noción misma de «Tercer Mundo» es una noción preñada de carga ideológica y que las identidades no pueden empañar las diferencias (problema que también se reproduce en el interior de la misma Latinoamérica) so pena de volver a trabajar sobre universales ideológicos.

Historicismo y marxismo

La labor historiográfica desarrollada por el «historicismo» latinoamericano se vio muy limitada por la carencia de historias económicas y sociales. La propuesta de combinar los logros y metodologías del «historicismo» filosófico con los de la «teoría» de la dependencia conlleva dificultades y riesgos metodológicos que la pueden hacer impracticable (27). Más bien habría que reelaborar toda la propuesta metodológica del historicismo para recuperar la tradición histórica del pensar latinoamericano. También se impone el examen atento de toda la tradición del marxismo latinoamericano, consideración muy descuidada cuando se toma en cuenta sólo el pensamiento académico. Las analogías evidentes entre las tesis de la filosofía de la liberación,

---

(25) Cfr. Leopoldo Zea: *Filosofía de la historia americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 296 pp.; Arturo Roig prepara un libro sobre teoría y crítica del pensamiento latinoamericano.

(26) Cfr. Enrique Dussel, Francisco Miró Quesada, Arturo Andrés Roig, Abelardo Villegas y Leopoldo Zea: «Filosofía e independencia», México, 1976.

(27) Cfr. mi artículo «Aproximación a la historiografía del pensamiento ecuatoriano», en *Latinoamérica*, México, núm. 11, 1978, pp. 215-244.

tal como se plantearon hasta 1975 y que he expuesto más arriba, y las propuestas de los llamados jóvenes hegelianos podrían ser una buena puerta de acceso a esta consideración (28).

Teoría política

Una de las carencias más sentidas en Latinoamérica en los últimos años es la de una teoría política que permita interpretar nuestra realidad, diagnosticar sus urgencias y articular las medidas políticas eficaces para enfrentar estos gravísimos problemas. La búsqueda de respuestas a estos interrogantes en la geopolítica, en la teología, en la filosofía o en otras áreas, lo único que ha permitido es demarcar la necesidad sentida de una elaboración teórico-política apta y a la altura de la problemática y de los sucesos políticos que vive el subcontinente en inserción mundial. Mucho más ahora, cuando los desarrollos tecnológicos, en un uso indiscriminado regido por el afán de lucro, amenazan con destruir al globo de un golpe o por partes.

Los dogmas, sean cuales sean, son insuficientes para explicar la realidad. Siempre lo fueron, por otra parte. Sólo queda por delante el arduo camino y el denodado esfuerzo por renovar nuestra reflexión de modo acorde y a la altura de las circunstancias históricas que vivimos. No se pueden prometer liberaciones políticas o filosóficas. Se deben constatar sus logros efectivos. En este sentido, y asumiendo todas las matizaciones que oportunamente hemos acotado, siguen teniendo todo su valor las palabras de Augusto Salazar Bondy:

> Las circunstancias no pueden salvar al pensamiento. No hay atenuantes en la Historia. Por eso hay triunfos y fracasos, conquistas y dominaciones, libertad y plenitud. Por consiguiente, decir que nuestro pensamiento es el que corresponde a nuestra situación no nos ayuda en nada, aunque describa la situación, porque lo que necesitamos es transformar la sociedad y salvar a nuestro hombre.
>
> En esta misión, el pensamiento genuino es indispensable. En razón de que nuestra realidad ha sido así como es, nuestro pensamiento es como es, o sea, inadecuado frente al reto real de la existencia. Pero esto significa que o podemos salir adelante sin el pensamiento o es necesario revolucionarlo, construirlo de otro modo (29).

---

(28) Cfr. mi «Proyecto de investigación», en *Anales de la Universidad de Cuenca* (en prensa).

(29) «Filosofía y alienación ideológica», ed. cit., p. 118.

La urgencia de esta revolución del pensamiento es patente para nuestra América entre el riesgo paralizante de Harrisburg y la esperanza de la victoria del pueblo sandinista en Nicaragua. El esfuerzo imaginativo y racional no debe menguar.

HORACIO V. CERUTTI-GULDBERG

Callejón Ixpantenco, 51
Colonia Los Reyes, Coyoacán
MEJICO 21, DF

CINCO POEMAS DE *AGENDA*

POETA

Antes de abrir la boca qué sabía mi oído
del futuro poema que me trajo en silencio
el único maestro que tuvo una garganta
de aprendiz absoluto obediente al Phonascus
Fue entonces cuando el sol antiguo me quemó
la frente y puso huellas de pentágrama
Yo sé que mi osamenta es una lira griega
que conoce misturas del modo mixolidio
Pero al fin acabé siendo un grito mayor
Cómo empezó el misterio de mi escritura errante
Cómo llegó mi voz a parecerse a mí
Trato de descubrirlo a orillas de la noche
mientras arden mis poros de influencia lunaria
y retornan los grandes minutos que sentí
por vez primera como heredero del cosmos
antes de tener labios aptos para cantar
si alguna vez se pudo poner timbre a los raptos
Porque yo sigo siendo el mismo mudo místico
imbuido de aquellos soplos iniciales
motivando las frases ancianas de los puros
labios de la locura la locura poética
y ellos terminarían por besar la mañana
fraterna de los hombres bajo el eterno sol
¿Quién dirá que grité música en un desierto?
Diabólico es el día de gasoil
El vómito del mundo cayó sobre mis pies
y vi un ángel borracho con un dedo en la boca
Entonces comprendí mi corazón atónito
En la jaula de león de una lágrima sólida
estuve solitario callado mucho tiempo

Garganta noble hija de la angustia
y las canas me muerden las carnes del espíritu
¿Qué es lo que entrará en el ataúd?
El cuerpo mío piensa igual que un jazminero
voz y oreja avisados del don personalísimo
Ahora ya soy un viejo rapsoda terrenal

GARITO

Pandemónium presente calamitas miseria
situación insalubre más y más deterioro
asfixia en el hogar de las almas vivientes
Y está el ángel del mundo mal pagado
llamando a nuestra puerta con su muñón horrendo
Plebeyos del mercado lamentable
gente y gentuza males confundidos
risas y llantos del que gana o pierde
Todo es tribuna oficio de ventajas
todo es intriga y todo es bandidaje
caemos en la trampa de la historia
y estamos a dos dedos de caer en su abismo
Corre la soldadesca de una esquina a otra esquina
Encaramos la hora macabra del peligro
Lo veo y no lo creo esperanza anacrónica
Unos cuantos granujas con sangre en las corbatas
afilan sus cuchillos en lingotes de oro
Me yugulo en horror y en holocausto
Saco la lengua como vil canino
Miro la muchedumbre cojitranca
Desierto ruinas ya no hay caballos
Sangra el paisaje maltratado a ciegas
Unicamente cactus ningún árbol frutal
saquean bosques y envenenan pájaros
Ni un solo hombre guarda miel bastante
Caminante en harapos me encamino seguro
al hondo valle donde vivaquean
los milites del crimen con sus gafas ahumadas
allí el generalato cocina su cordero
Niños sin pan ni leche rodan in nemoribus
seres humanos huyen de las flores
Ya no quedan poetas errantes en Europa

y la belleza agacha la frente avergonzada
Del hombre procomún contemplo el templo hundido
cuando llego a la noche sudando de las cosas
Pienso en los tercos brillos de tantísima estrella
coronando la marcha minada de la turba
Del garito saldré cojeando hacia dónde
No sé quién soy por más que hijo de Adán el tonto
Toda la luz se enciende en apagones
y se hace trizas la conciencia laica
Viendo estás un inmenso desgarrón
Los ángeles ansiosos golpean las aldabas
nadie acude al portal han perdido la llave
cunde la asebia y triunfa el asesino
¿Quién sabe del espacio cuajado de milagros?
Dios ya no huele a heno en los campos de azufre

PUPITRE

O atril
Nada importa la caoba
donde los labios se endedan
como antes darían libre curso
en el auge de unos cabellos
Quédense norabuena
celebrando cariátides
y fotos del recuerdo
a postremas imágenes
que en los profundos fondos
despliegan lejanías
Y bien nardos
Procure tu celesta
innovar pulsamientos
cabe teclas dulcísonas
Anocheas por eso
lejitos de los pómulos
y asombrado perpetuo
por cuanto deseoso
todavía en la prisa de lo eterno
Ya musico lo mío
favorito como antes
mas nuncamente hecho

mole concorde al tacto
sino polvo de perlas
Sea la partitura
y sea poseída de pasiones
que en su viejo emitir
responda el alma a claves
memorables
Aureolas auspicios
hagan sitio a la vida
en el eidos ahora
mientras toco
No se nombran
Mujeres las llaman en la tierra
Son estatuas de átomos
Mal me curo de ellas como brisas
Me arrodillo pensando
en tantos cascabeles
que traían consigo en las rutas
sus lentas pisadas
Coja uno siquiera
la hojarasca de aquellos
amaneceres flavos
Había una muchacha para la cual llovió
fuímonos espantados de la ilusión manida
recorriendo ese puente
último cada vez
y pálidos de amor
No quedaban más besos en el cráneo
Luego en el aposento acaso nada más
que migajas de luna quedaron
y las vimos
entre trapos magníficos de símbolos
Fui un rey en el balcón perfecto
de unos brazos
cuando supimos ser antiguos como el mar
recibiendo los ojos celestes del espacio
Robé una piedrecita en la playa cercana
Allí el viento paseaba
con sus piernas terribles músculos de belleza
Ojalá que no pueda olvidarlo jamás
Ni a las otras también enanas en el tiempo
Y que el futuro sea una corona más

para honor de la vida
Pues por eso atempero mi sistro como si
me dejara llevar al son de la memoria
fiel a fuegos gastados
que reúno de noche siendo su palomar
donde anidan y dejan
zureos
Pues por eso musico
secuencias esenciales
a mi oído secreto
acostumbrado al canon superior de las ráfagas
Quienquiera que tú seas volumen gaseoso
a la vista de mi blanquísima cabeza
no eres más que un rescoldo color rosa
Ya lo veo
Coloco mi tienda una vez más
en la isla en la isla posible mientras viva
y a lo largo del toldo la noche de la luz
me dé la mano el viento que es mi mejor amigo
bajo la eternidad constelada de ampos

REZOS

Yo no pinto nada
En el furgón de cola me conformo
a lo que sea en el viaje mío
Como pan en secreto
solo el tonto del pueblo
me dijo adiós
era el jefe del llanto
Le dejé con los otros
hermanos infinitos
que comprenden mi frente
estaban los albinos
los buzos
los pelados al rape
y los mariscadores
Nada más y es bastante
porque no tengo novia
Murió mi madre Dios
a ti no tengo que decírtelo

Han callado los pájaros
mas ya no olvido sus palabras
No puedo ver el paisaje
siempre cambiando de sitio
Debe ser ya noche cerrada
No importa el tren avanza
sin salirse del túnel
Estoy habituado a los peligros
Callejea mi alma en los ojos de mi madre
Sucumbo a la plegaria
y me amisto con ángeles de esos
que saben curar llagas
Dios si ves a mi madre
estos días que sufro por favor
dile que desde ahora llamo mamá a la luz
para que esté enterada que me dejó viviendo
como un bebé del mundo
¿Qué soy yo sino unotro más aquí
entre todos los poetas deste abajo?
¿Y qué son mis dolores mis ojitos?
La nostalgia nos nada
Me olvido que recuerdo tantas cosas
No hay cadena de oro
Concuerdo con mi rostro de arena cada vez
Y gracias al silencio
escucho el minutero de las lágrimas
Oh poesía oración
Mi alma mira algo enorme
Son los muertos pasean
entre ellos contándose sus vidas
enseñando retratos de sus hijos
Nunca en sillas se sientan
tienen trabajo por supuesto
y en las horas de ocio se reúnen
de dos en dos o en grupos
entonces habla uno
señalando la tierra y todos dicen
en voz muy baja Allí
Son buenos son simpáticos
los únicos peatones nocturnos de otros mundos
Y mi madre con ellos
En fin que me da risa

saberme todavía fumando en esta tierra
Acaba ya tus rezos
dentro del tren que llévate
Ven prontito mamaíta a mi ladito

SACRA

Cuando el ancla del alma fondea los misterios
y ya se abren los ojos brillantes sin legañas
las enormes visiones nunca jamás sabidas
acuden a la postre cual un vuelo solano
cuya ráfaga blanca nos ciega de otro modo
Pero la sola fede de la nada imposible
actúa en el tablado contra los fundamentos
sacrosantos del ser maniatado en la noche
del lodazal en el que zambulle sus cabellos
Nuestros ojos de arcilla frágiles ante el muro
no ven la puerta janua que nos franquea el paso
adentro de la mina donde se encuentra tope
forzosamente entonces chocamos con terror
salvo los predilectos que en el in pace aguardan
la salida inminente de este mundo soez
Materia prima *dijo el Angel de la Escuela*
refiriéndose al alma también no sólo al cuerpo
mientras que de lo Alto donde la casta especie
habita bellas alas oh beata Seraphim
son ellos los espíritus abrasados de amor
y de luz que elegidos paradisiacamente
sin pasar por el árbol de los siete pecados
conforme a la esperanza de la divina ciencia
con inefable gozo digno de eternidades
contemplan los suplicios de la tierra infernal
Dame leche le dije a mi ángel dame leche
Lo más precioso que conozco es Gabriel
vestido de hombre y llevando tres copas
Ni el vino ni el agua me has de dar
Quiero el blanco conocimiento
El mundo es la sombra de la Majestad
Sólo aquí el absoluto tiende al negro
que es ala izquierda del gran ángel
y nuestra sola cuna de tinieblas

La angustia es bella y sin embargo y sobre todo
llamo a Gabriel el único señor
de autoridad legitima el seguro
custodio y fénix del ángelus
Hagios que cura los tumores del espíritu
sé mi último médico y primero
El sudor de la mente también has de evitar
Oh modelo perfecto oh Enviado
¿Cuál es mi rango cuál mi plenitud
que me cobije bajo su ala derecha?

CARLOS EDMUNDO DE ORY

545, rue Saint Fuscien
80 AMIENS (Francia)

DON JUAN DE MAÑARA. A LA MANERA DE ABEL MARTIN Y JUAN DE MAIRENA

En su libro *El teatro de Manuel y Antonio Machado* (Madrid, 1966), Manuel H. Guerra reproduce una carta de Joaquín Machado, a él dirigida. De ella son las siguientes frases:

> Tanto Pérez Herrero como otros andan bastante descaminados en cuanto a la forma de colaborar los poetas. Los que lo sabemos con exactitud no consideramos discreto revelarlo. Quede la discriminación para los que estudien a fondo la obra individual de cada uno, su psicología, su estilo, etc. (p. 188) (1).

Quizá haya llegado el momento de hacer caso a Joaquín Machado. La intención de este artículo es investigar la parte que Antonio pudo haber tenido en la creación de *Juan de Mañara* (1927).

Hay que citar algunas de las ideas de Antonio Machado sobre la figura de Don Juan, como base indispensable para el argumento que sigue:

> La mujer, siempre menospreciada por Don Juan, piensa que Don Juan se prefiere a sí mismo, se enamora, como Narciso, de su propia imagen (...). No. Don Juan, a quien viste de prisa su criado, no pierde su tiempo en el espejo. Naufragar en él, como el hijo de Liriopea, ¡qué desatino! (2).

---

(1) Ref. Miguel Pérez Guerrero: *Vida de Antonio y Manuel Machado*, 2.ª ed., Austral (1953), 161-174. El teatro de los Machado ha sido casi ignorado por la crítica. Los últimos trabajos publicados sobre el mismo son, salvo omisión, los siguientes: Miguel Angel Baamonde: *La vocación teatral de A. M.*, Gredos (Madrid, 1976); Carlos Feal Deibe: «Sobre el tema de Don Juan en A. M.»; José Monleón: «El teatro de los M.»; José Luis Ortiz Nuevo: «El mundo flamenco en la obra de los hermanos M. y A. M.», «La Lola se va a los puertos», y Luciano García Lorenzo: «El teatro de los M. o la imposibilidad del ser», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. II del extraordinario dedicado a la obra de los dos hermanos, números 304-307, octubre-diciembre 1975 y enero 1976, pp. 729-740, 1064-1087, 1088-1095 y 1095-1110, respectivamente. Carlos Feal ha visto la «ecuación» Elvira = Muerte (*vid.* más adelante), pero al relacionar esta figura con Leónor desvirtúa la importancia significacional de la misma.

(2) *Juan de Mairena* (XI, 382). Se cita por *Obras. Poesía y prosa*, ed. de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Losada, Buenos Aires, 1964. Véase también pp. 436, 478, 812 y 857.

El narcisismo de Don Juan lo había ya señalado Stendhal, a quien Machado menciona en esta otra cita:

> La mujer no es para Don Juan ni siquiera un objeto de placer erótico, sino (ya lo apunta Stendhal) cinegético (*Apuntes sobre Don Juan*, 1922, p. 718).

Antes, en ese mismo lugar, había escrito Machado:

> No tiene Don Juan el sentido mosaico del amor, puramente genésico, patriarcal. Don Juan tiene del semita el desprecio a la mujer, pero no el bíblico desprecio a la mujer estéril, sino a la mujer.

Lo cual ha de leerse en conjunción con estas frases del fragmento de *Mairena* citado más arriba:

> En la tregua del Eros genesíaco, Don Juan no renuncia a la carne, pero sí, como el monje, a engendrar en ella. Cuando Don Juan se arrepiente, se mete a fraile (...); muy rara vez, a padre de familia (p. 383).

Y este último fragmento debe relacionarse, ahora, con los siguientes, que incluyen lo que debió ser una obsesión de la psicología machadiana, junto con la concepción de la fraternidad humana, según Mairena-Machado:

> En la tregua del Eros genesíaco, que sólo aspira a perdurar en el tiempo, de padres a hijos, proclama el Cristo la hermandad de todos los hombres emancipada de los vínculos de la sangre y de los bienes de la tierra; el triunfo de las virtudes fraternas sobre las patriarcales (*Mairena*, IV, p. 365).
>
> La enseñanza del Cristo: «Sólo hay un Padre, padre de todos, que está en los cielos.» He aquí el objeto erótico trascendente, la idea cordial que funda, para siempre, la fraternidad humana (*Mairena*, XV, p. 399).
>
> La fraternidad es un amor casto que no puede aparecer sino cuando el hombre es capaz de superar el ciego impulso de la generación (...). Mi hermano no es una creación mía ni trozo alguno de mí mismo (...); él es igual a mí, pero es otro yo; la semejanza no proviene de nosotros, sino del padre que nos engendró. No tengo derecho a convertir a mi prójimo en un espejo para verme y adorarme a mí mismo; este narcisismo es anticristiano (...). Cuando reconozco que hay otro yo, que no soy yo mismo ni es obra mía, caigo en la cuenta de que Dios existe y de que debo de [*sic*] creer en él como en un padre («Carta a Unamuno —Baeza, 16 de enero de 1891—», pp. 923-924).

O, dicho «proverbialmente»:

Enseña el Cristo: a tu prójimo
amarás como a ti mismo,
mas nunca olvides que es otro (CLXI, xlii).

El Don Juan de Mañara de la leyenda debe su conversión a la fraternidad del amor cristiano a la visión de su propio entierro. El de los hermanos Machado, a una preocupación «más moderna». El discreto pintor Esteban comenta así el repentino cambio de Juan:

Digo que a éste
no ha sido una calavera
quien lo convirtió; acuciado
de inquietudes más modernas,
fue la conquista de un alma
quien lo apartó de la tierra (3).

¿Cuáles pudieron ser esas «inquietudes más modernas» en la psicología y el estilo de los Machado? Se opina aquí que debieron de ser las que Antonio sintió durante buena parte de su vida por superar el solipsismo de su inicial idealismo filosófico, por pasar «De lo uno a lo otro», título de una de las obras «dejadas» por Abel Martín. Este, en «su libro de poesías *Los complementarios*», alude a «lo uno», es decir, a la impenetrabilidad de «lo otro», a la «fe en la esencial heterogeneidad del ser», según la cual el objeto erótico, «que se opone al amante», no puede fundirse con éste, y que hace de ese objeto un mero espejo:

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.

El paso a «lo otro» —en función de la muerte— se alude con esta «su insondable solear»:

Gracias, Petenera mía:
en tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería (4).

---

(3) Manuel y Antonio Machado: *Juan de Mañara*, Austral, 4.ª ed., 1960, acto III, escena i. Las citas de este drama en el texto son de esa edición. A continuación de cada una se dará, entre paréntesis, el acto y la escena de donde proceden; el primero, con numeral romano, en «mayúsculas»; la segunda, en «minúsculas».

(4) La Petenera, figura trágica del cante andaluz, está íntimamente relacionada con la muerte y, no podía ser menos, con la pasión erótica. Los Machado la aluden directamente en *Las Adelfas* (1928). Rosalía (la *femme fatale* de la pieza) le dice a Araceli (la mujer ideal de la misma), hablando de Alberto (el marido suicida de *ella* y el amante donjuanesco de *Ella*), lo siguiente: «El me deseaba / tan mala como yo era. / Recuerdo que me llamaba / —perdona— su Petenera.» Araceli interroga: «¿La perdición de los hombres?». La

Tal cosa sería también posible,

Si un grano del pensar arder pudiera,
no en el amante; en el amor.

Entonces, «el espejo de amor se quebraría»: «... Quiere decir Abel Martín que el amante renunciaría a cuanto es espejo en el amor, porque comenzaría a amar en la amada lo que, por esencia, no podría reflejar su propia imagen (5). Esta segunda «posibilidad» la convierte Juan de Mairena en una especie de imperativo moral: «No tengo derecho a convertir a mi prójimo en un espejo para verme y adorarme a mí mismo, etc.» O, dicho de otra manera:

Busca en tu prójimo espejo:
pero no para afeitarte,
ni para teñirte el pelo (CLXI, xxxix).

Antonio Machado lo dice también en prosa:

> No hubiera Cristo ordenado el amor como tarea infinita si hubiese creído que podía el hombre hacerse la barba y aguzarse el bigote mirándose en el alma de su prójimo («Carta a Unamuno», p. 924).

Esto sería narcisismo, y

Todo narcisismo
es un vicio feo,
y ya viejo vicio (CLXI, iii).

Abel Martín, hijo del idealismo de su tiempo, afirma el mundo como representación. Para él, «el gran incentivo del amor» es «la sed metafísica de lo esencialmente otro» (p. 300), pero «la amada es imposible» (p. 306). Abel Martín no dejó nunca de ser un Narciso metafísico.

Juan de Mairena acepta la metafísica martiniana con todas sus consecuencias filosóficas:

> Sólo un pensamiento pragmático, profundamente ilógico, puede afirmar la existencia de nuestro prójimo con el mismo grado de certeza que la existencia propia (XXXVIII, p. 479).

---

respuesta de *Ella* contiene versos a relacionar muy estrechamente con «la obra de Abel Martín»: «tu calumniado Narciso / ni pretendía mirarse /al espejo: sólo quiso / espejo donde borrarse. / El que se quiere perder / —recuerdo que me decía— / busca siempre a la mujer: / Gracias, Petenera mía» (II, vi, 67-68). De hecho, *Las Adelfas* resulta ser una variación (complementaria) de *Juan de Mañara*. *Vid.* también Federico García Lorca: «Gráfico de la Petenera», en *Poema del cante jondo* (1922): «En la casa blanca muere / la perdición de los hombres.»

(5) *Vid.* «De un cancionero apócrifo», CLXVII, 293-300.

Mas lo que satisface al Mairena, discípulo de Martín, no basta al hombre que fue Mairena-Machado. Para «resolver» el problema filosófico-moral de «la existencia y la no existencia de lo otro», ese hombre tiene que recurrir a la «sofística», en cierto modo tiene que negar su propio pensamiento lógico:

> El problema del amor al prójimo —habla Mairena a sus alumnos—, que algún día hemos de estudiar a fondo en nuestra clase de Metafísica, nos plantea agudamente otro, que ha de ocuparnos en nuestra clase de Sofística: el de la existencia real de nuestro prójimo (...). Porque si nuestro prójimo no existe, mal podremos amarle (XXXVIII, p. 478).

Antonio Machado encontró la «solución», sin satisfacer la lógica, desde luego, con el apoyo de la «fe», convirtiendo el amor en «fraternidad», y a Dios en «el objeto erótico trascendente» (*Mairena,* XV, página 399):

> Mi hermano no es una creación mía ni trozo alguno de mí mismo; para amarlo he de poner mi amor en él y no en mí; él es igual a mí, pero es otro que yo; la semejanza no proviene de nosotros, sino del padre que nos engendró («Carta a Unamuno», p. 924. *Vid.* los otros fragmentos de esta carta citados anteriormente y *Mairena,* XXXVIII, 478, pp. 478-81).

En otras palabras: del amor «a la manera de Abel Martín» se pasa al amor al prójimo «a la manera de Juan de Mairena». El fundamento de tal «paso», se mire como se mire, se centra en el amor: del martiniano («imposible», metafísicamente) se pasa al fraternal cristiano (posible «sofísticamente») (6).

Supóngase, ahora, que Machado hubiera querido objetivar el drama de quien desea saltar de «lo uno a lo otro». Teniendo en cuenta las ideas de Abel Martín y de su discípulo Mairena, no sería difícil imaginar que fuera la figura de Don Juan la que pudiera prestarse idóneamente a esa hipotética dramatización. Don Juan es el Narciso erótico por antonomasia, y el buscador del objeto erótico imposi-

---

(6) Con este salto «de lo uno a lo otro», Machado no se aparta del Simbolismo. El problema preocupó mucho a los poetas y pensadores de este movimiento. El más agudo y elegante ensayista del simbolismo francés, Rémy de Gourmont, ya en 1894 se planteaba ese problema en términos implícitos en la metafísica de Mairena: «Ayant eu, ces derniers temps, quelques doutes sur la valeur, non point philosophique, mais morale et sociale, de l'Idéalisme. Je ne pus, malgré des méditations assidues, triompher de mes hésitations par la méthode de la logique directe.» *Vid.* R. de Gourmont: «Dernière conséquence de l'Idéalisme» (1894), en *La Culture des Idées,* Mercure de France, 11.ª ed. (París, 1916), 258. Como Machado, Gourmont relaciona las consecuencias del idealismo con Narciso (261, 267-269). Véase también, del mismo autor, «Les Racines de l'Idéalisme» (1904), en *Promenades philosophiques,* primera serie, Mercure de France, 9.ª ed. (París, 1913), 80 y 101. Ambos ensayos, leídos en conjunción con el ideario filosófico de A. M., resultan muy reveladores e instructivos.

ble (7). Entre los diversos tipos donjuanescos, el más apropiado sería, en este contexto, el de Don Juan de Mañara, el convertido al amor fraternal cristiano. En lo que sigue se va a intentar demostrar lo plausible de tal hipótesis.

Una advertencia es necesaria: Antonio Machado (los hermanos Machado) no «pudo» escribir una comedia barroca, mucho menos un «auto» moderno. La alegoría era anatema en la concepción simbolista del arte. Por ello no será posible establecer verdaderas «ecuaciones» de igualdad, sino apuntar «alusiones líricas», y, de acuerdo con la teoría machadiana, deducir la metafísica implícita en el lirismo del drama. De hecho, tal aproximación viene exigida por las ideas sobre el arte dramático del propio Juan de Mairena, que, por otra parte, no son sino un corolario de las de Antonio Machado sobre la lírica. Según Mairena, los «elementos esenciales» del teatro que él denomina «cúbico» (es decir, elevado a la tercera potencia) son tres: 1.º El diálogo, «la costra superficial de las comedias»; 2.º «Los monólogos y apartes, que nos revelan propósitos y sentimientos recónditos», y 3.º y último:

> Agotado ya, por el diálogo, el monólogo y el aparte, cuanto el personaje dramático sabe de sí mismo, el total contenido de su conciencia clara, comienza lo que pudiéramos llamar «táctica oblicua» del comediógrafo, para sugerir cuanto carece de expresión directa (*Mairena*, XX, pp. 413-14).

Se está ante una declaración esencialmente simbolista. La frase que cierra la cita trascrita podría entenderse como una traducción de la siguiente de un crítico del simbolismo francés: «là où l'expression directe est impossible doit intervenir la *suggestión.*» (8). Esa «táctica oblicua» debe ser considerada junto al siguiente proverbio machadiano:

> *Da doble luz a tu verso,*
> *para leído de frente*
> *y al sesgo* (CLXV, lxxi).

Juan de Mañara (y *Las Adelfas,* ¿todos los dramas de los Machado?) no podrán ser «entendido» por quien no sea capaz de percibir la «táctica oblicua» empleada por sus autores, para sugerir «el fondo inconsciente o subconsciente de donde surgen los impulsos creadores de la conciencia y de la acción». *Juan de Mañara* es un drama cúbico,

(7) El *Mañara* machadiano dice: «Perseguí / el amor en los amores; / pero esa flor de las flores / no me ha nacido» (I, vi).

(8) Trancrède de Visan: *Paisages introspectifs. Avec un Essai sur le Symbolisme* (París, 1904), XLIX.

es decir, simbolista. Quien se limite a leer sus versos «de frente» se quedará con poco más que «la costra superficial» de la comedia.

Que Machado niegue el narcisismo de Don Juan *(vid.* más arriba) debe entenderse correctamente. No perder «su tiempo en el espejo» no quiere decir que Don Juan, de acuerdo con la idea de Stendhal, no se mire en él, que no se contemple a sí mismo en una mujer = espejo tras otra. De hecho, Juan de Mañara está presentado en el drama de los Machado con las características que le adjudicó el novelista francés: cazador, Narciso, hastiado:

> L'amour à la don Juan est un sentiment dans le genre du goût pour la chasse.
>
> Don Juan, plein de sensations et de bonheur apparent, s'applaudit de ne songer qu'à soi (...) au point de (...) ne voir plus que lui dans l'univers qui puisse jouir ou souffrir.
>
> Mais, au milieu de son triomphe, à peine à trente ans, il s'aperçoit avec étonnement que la vie lui manque, il éprouve un dégoût croissant pour ce qui faisait tous ses plaisirs (9).

Juan de Mañara entra en escena «con traje de cazador y su escopeta» (I, iii); significativamente, después de su conversión, cambia de atuendo. Los autores quieren dejar esto bien claro. El pintor Esteban, que le cuenta a Juan, ya convertido (y al espectador), lo ocurrido entre el acto I y el II, observa:

> *Y las prendas*
> *trocaste de cazador*
> *por otras* (II, III).

En su primer diálogo con Elvira, Juan dice:

> *Te miro*
> *con miedo.*
> Elvira: *Sí; tú querías*
> *contemplar tu rostro lindo*
> *en mis ojos* (I, viii).

Es Elvira, la *femme fatale:* muerte (petenera), como se irá viendo, quien provoca la trasformación de Don Juan. Este «explica» su cambio, en función de su propio narcisismo:

> *Elvira mató el orgullo*
> *que busca en la amada bella*
> *espejo que lo retrate.*
> *Narciso en la fuente seca*

---

(9) Stendhal: *De l'Amour,* Garnier Frères (París, s. f.), capítulo LIX, «Werther et don Juan», 222-227.

es más triste que Caín
errante sobre la tierra
y más humilde (II, iii).

Aquí, Antonio Machado podría haber hecho el siguiente comentario: «Se diría que Narciso ha perdido su espejo, con más exactitud que el espejo de Narciso ha perdido su azogue, quiero decir, la fe en la impenetrable opacidad de lo otro.» («Reflexiones sobre la lírica», 829.) Por contra, la conciencia de Abel Martín «Descubre el amor como su propia impureza, digámoslo así, como su *otro inmanente,* y se le revela la esencial heterogeneidad de la sustancia. Porque Abel Martín no ha superado, ni por un momento, el subjetivismo de su tiempo.» (CLXVII, 305.)

En el monólogo que abre el acto II, Juan alude a la pérdida del azogue de su espejo:

recuerdo el París de un día
en que, orgulloso y triunfante,
en tus ojos me veía,
¡oh espejo que yo tenía
y el odio trocó en diamante!

Eugenio Fruto, al tratar, en un importante artículo, de «la amada imposible por excelencia (que) es, para Machado, *la muerte»* (10), relaciona este tema con el soneto IV de «Los sueños dialogados» *(Nuevas canciones):*

Hoy pienso: este que soy será quien sea;
no es ya mi grave enigma este semblante
que en el íntimo espejo se recrea,
sino el misterio de tu voz amante.
Descúbreme tu rostro: que yo vea
fijos en mí tus ojos de diamante (p. 286).

Es factible afirmar que esta «amada» existe ya en la conciencia oscura del Don Juan cazador, en conjunción con el tedio a que se refiere Stendhal. Juan llega a Sevilla dispuesto a dejar esta ciudad, una vez vendidos sus bienes; con «táctica oblicua», cuando le pregunta don Gonzalo adónde va a partir, responde:

Aún no sé.
Anclado en el río tengo
mi yate.

---

(10) E. Frutos: «La esencial heterogeneidad del ser en A. M.», en *Creación poética,* Porrúa (Madrid, 1976), 235. Este trabajo se publicó originalmente en *Revista de Filosofía,* tomo XVIII, núms. 69-70 (1959), 271-292. Véase también A. Sánchez Barbudo: *Estudios sobre Unamuno y Machado* (Madrid, 1959).

Estos versos, que contienen la voz «río» y la alusión al mar («yate»), poseen, dentro del simbolismo machadiano, referencias a, respectivamente, la vida y la muerte. A seguida, Juan dice unos versos, profundamente machadianos, que vienen a coincidir con la observación stendhaliana:

Viendo esta mañana el río
entre tarayes y adelfos
correr hacia el mar, cruzando
dehesas y cazaderos,
por esos campos de lujo,
ancho, inútil y sereno,
pensé en mi vida. Hacia el mar
mis horas ociosas llevo
de señorito andaluz
rico, galán y torero;
alegre, porque lo dicen;
cazador que tira al vuelo
o al paso, no mal jinete,
buen bebedor y maestro
en el arte de pasar
la vida y matar el tiempo,
mimado de la fortuna
como estos campos me hicieron (11).
No me duele ser quien soy,
ni hay en mí remordimientos
como en mi padre; mi padre
creía, yo apenas creo...
Pero acelerar quisiera
mi destino.

El sacerdote don Gil comenta:

Siempre se ha dicho que el taedium
vitae *es anuncio, sino*
señal de arrepentimiento,
don Juan... (I, III).

El don Juan cazador, Narciso y hastiado, no ve como el Mañara de la leyenda su propio entierro, pero sí se contempla en el espejo-Elvira; en él «ve» la muerte y el mal, y se convierte, es decir, pierde «la fe en la impenetrable opacidad de lo otro», paso imprescindible para experimentar el amor al prójimo. Se está, no hay duda, ante un Don Juan del siglo XX, «acuciado de inquietudes más modernas» que las del Don Juan del siglo XVII o del XIX, y, además, ante el simbo-

(11) Cf. «Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido» (*Campos de Castilla*).

lismo de la lírica de Antonio Machado y la metafísica implícita en ella. Habrá que ir por partes.

En lo que se escribe a continuación, se va a postular, directa o indirectamente, la «verdad» de una serie de premisas que, salvo error, fue «demostrada» en otra parte (12). La lírica de *Soledades, galerías y otros poemas* (1907) se centra en la figura de «el viajero», en continua e inútil busca, mezcla de deseo, temor y esperanza, del amor y de la muerte: de *ella* (que no acude a la cita: «¿Es ella? / No puede ser... Camina...», XV) y de *Ella* (que «no faltará a la cita», XXXV, pero que no podrá ser «poseída»). Ambas, pues, son amadas imposibles. Tal modelo lleva implícita la metafísica idealista de Abel Martín. La Vida es amor, pero el objeto erótico es imposible; en consecuencia, la vida es sueño, y *Ella* es la única y definitiva alternativa de *ella*.

El Juan de Mañara que entra en escena, vestido de cazador, es un «viajero» de vuelta de todo, lleno de *taedium vitae*, dispuesto a, y deseoso, de *Ella*: «y... morirse es lo mejor.» (LVI)

En el primer acto del drama, don Juan, en una escena casi a la manera de Zorrilla, consigue fácilmente seducir a Beatriz (*ella*, la amada ideal —el nombre de Beatriz debe ser relacionado con la amada del Dante). Juan actúa como un verdadero Don Juan; como el de Zorrilla, confiesa: «yo nunca he sentido / amor» (I, iv). Muy pronto, sin embargo, surge el Don Juan machadiano (y stendhaliano):

Beatriz: *¿Dónde hay tormento mayor*
que en querer sin ser querido?
Juan: *¿Dónde? En no poder amar.*
¿Dónde? En no poder sentir;
en no darse, en no adorar;
en ver sufrir y gozar
sin gozar y sin sufrir.
En que se vaya el momento
que eterno ha podido ser,
dejando el labio sediento...
Y peor es no tener
sed. Ese sí que es tormento (I, vi).

Versos que se corresponden muy estrechamente con el contenido emocional y metafísico de *Soledades*, libro en que Antonio Machado «cantaba su soledad porque creía en ella.» (13).

Juan, como el Tenorio, se enamora:

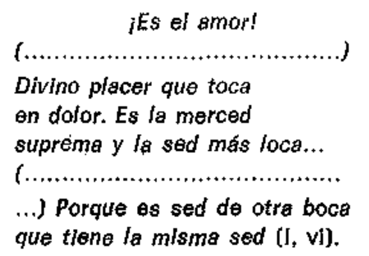
---

(12) *Vid.* J. M. Aguirre: *A. M., poeta simbolista*, Taurus (Madrid, 1973), 215-369.

(13) «Proyecto de discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», 856. En *Soledades* (ed. 1907), Machado todavía creía en «la esencial heterogeneidad del ser», a la manera de Abel Martín.

Yo he buscado
la mujer en las mujeres;
hasta que al fin la encontré (I, vi).

Juan está ante *ella:*


¡Es el amor!
(.......................................)
Divino placer que toca
en dolor. Es la merced
supréma y la sed más loca...
(.......................................
...) Porque es sed de otra boca
que tiene la misma sed (I, vi).

Este encuentro es el primero con *ella*, en la forma de Beatriz, y, a la vez, resulta ser imagen del otro que tuvo lugar en el pasado, también con *ella* pero en la forma de Elvira («la dulce / macarenilla que ha sido», I, viii). Elvira (la Petenera) es ahora lo que, seguramente, habría sido Beatriz, si Juan hubiera acudido a su cita en la reja de ésta. En el acto II (ix), Beatriz, apasionadamente, explica su experiencia del primer acto:

Unas palabras de amor
y una noche de amargura
hicieron la humilde flor
trocarse en fruta madura.

Juan, que ya ha dejado de ser un Don Juan, le dice, en esa misma escena:

Mira, Beatriz, yo no soy
quien tú piensas; yo he mentido
aquella tarde.

Un poco más adelante afirma que lo que él siente por Elvira es piedad; compárense las palabras de Beatriz con éstas de Juan:

Piedad por la flor cogida
a mi árbol de primavera,
que es hoy su fruta podrida.

Elvira fue la «fruta madura», *ella,* devenida, ahora, «fruta podrida», *Ella.* Si alguna duda pudiera tener el lector, Juan la disipa al final del drama, en una hermosa y significativa escena también con Beatriz:

Y si yo hubiera
seguido siendo el que fui,

el que domina y desprecia
a la mujer: el que busca
el amor, y si lo encuentra
lo aparta, porque imagina
obstáculo a su carrera
hacia el amor imposible,
el pobre amor que se entrega;
si para ti hubiera sido,
Beatriz, lo que fui para ella (...)? (III, iv).

La analogía se remacha, también por Juan, en la última escena de la obra:

Elvira, Beatriz, os veo
juntas; las dos en la ola
de esta luz sois una sola.

La escena octava del primer acto es muy importante para comprender la intención del drama, por medio y a través del poder sugeridor del simbolismo machadiano. Al final de «la escena del jardín», antes de separarse, los dos enamorados tienen la premonición de la llegada de *Ella.* La «táctica oblicua» empleada por (los) Machado es sutilísima:

Beatriz: (Como si oyera una voz.)
¡Sí!... ¿Quién?
Juan: *¡Nadie!*
Beatriz: *¿No has oído?*
Si parecía un lamento.
Juan: *No, mi vida; es el aliento*
de la noche.
Beatriz: *¡Y ha venido*
sin sentirla!

Se trata de una alusión, a la manera de Maeterlinck *(Vid. La intrusa),* a la «hermana mayor», la mujer-pasión y la muerte nocturnas de la lírica de Antonio Machado, a la Petenera gitana:

De tu morena gracia,
de tu soñar gitano,
de tu mirar de sombra,
quiero llenar mi vaso.
Me embriagaré una noche
de cielo negro y bajo
para cantar contigo,
orilla al mar salado

una canción que deje
cenizas en los labios...
(«Inventario galante», XL.)

Que es también la muerte de Abel de Martín:

Luego llevó, sereno,
el limpio vaso, hasta su boca fría,
de pura sombra —¡oh, pura sombra!— lleno.

Después del «exit» de la «hermana pequeña», llega la «mayor», Elvira, «vestida de amazona». La amazona, caballista, pero, además, la mujer guerrera y la cazadora, la «Fugitiva ilusión de ojos guerreros» del poema XLII, que pasa «por las selvas», en un mediodía primaveral, con su aljaba llena de oro, y que había aparecido en el XXIX, misteriosa, «esquiva y compañera», con su «aljaba negra».

Elvira ha sido la amante *(ella)* abandonada por Juan. Ahora, éste hace lo que, según Esteban, no hace nunca Don Juan:

Don Juan
dos veces no se contempla
en el mismo espejo.

El comentario del protagonista es muy significativo (y paradójico en su caso):

Y eso
le salva; mas ¡si lo intenta!... (II, iii).

Juan se mira por segunda vez en el mismo espejo. Lo que ve en él le espanta, y le convierte al amor que es caridad. Lo primero que Juan observa en el espejo-Elvira es la presencia de la muerte. Se citan versos que, de nuevo con sutilísima «táctica oblicua», sugieren esa presencia:

Elvira: *Ayer me has visto*
sin conocerme.
Juan: *¿Eras tú (...)?*
....
Elvira: *No elijo sitio.*
Ni ahora ni nunca sabrías
de mí (...) (I, viii).

Juan había visto a Elvira en la calle (la muerte de Abel Martín es «la dama de sus calles»). A un poco más de la mitad del segundo acto, Elvira «desaparece» hasta el final del drama. El criado Pedro da noticia de la misteriosa mujer (que él cree la Virgen del Carmen) que sigue a don Juan por las calles de Sevilla, y que no es otra que Elvira:

Era morena y bonita,
(............................)
Yo quise acercarme a ella,
con las rodillas temblándome,
(.......................) Al mirarme
se puso un dedo en los labios
e hizo un silencio tan grande
que se podía escuchar
el corazón de la tarde.
Hasta el agua de la pila
se calló, y al levantarme
del suelo, donde por fin
di de bruces... no había nadie.
Ella ya no estaba... ¡Pero
se conocía en el aire! (III, iii)

Ella está perfectamente sugerida, «morena», «esquiva», «silenciosa», imponiendo su silencio hasta al «agua de la pila» («En la marmórea taza / reposa el agua muerta.» XXXII) Beatriz, casada con Juan, está celosa de Elvira; Juan intenta justificarse:

Juan: *Nunca la veo,*
te lo juro.
Beatriz: *Aunque no la veas,*
contigo, tarde o temprano,
estará; lejos o cerca,
su cita es sólo contigo. (III, iv)

Y «Ella no faltará a la cita». Al final del tercer acto, Elvira llega «A darle a él un beso». Beatriz se rebela, y Juan le pide piedad por su «enemiga»:

Beatriz: *¿Acaso la tiene*
de mí, cuando a verte llega
y sólo la muerte alega
para entrar?
Juan: *Es que Ella viene.* (III, v) (14)

Una vez más, *Ella* es como la muerte de Abel Martín, hasta la última excena del drama exclusive. En el acto I (viii), Elvira aparece como *femme fatale* («maldita belleza)»; Juan dice no haberla reconocido en un encuentro anterior, ya mencionado, por las calles de Sevilla; en éste actual, Juan se afirma dispuesto a pagar su deuda con ella:

(14) La muerte en la lírica de A. M. es siempre aludida como «Ella» (la mujer, como «ella»). El texto, si correcto, resulta muy revelador.

Dispuesto me tienes siempre,
y por muy olvidadizo
que tú me creas, no puedo
negar mi deuda contigo,
ni quiero.

Y luego: «¡Me das frío!».

Elvira confiesa que ella ha matado a su marido, y le pide dinero a Juan. Este lo da a «esta mujer que no / conozco y me aterra.» Algo muy parecido hace Abel Martín:

El ángel que sabía
su secreto salió a Martín al paso.
Martín le dio el dinero que tenía.
¿Piedad? Tal vez. ¿Miedo al chantaje? Acaso
(...)
Y vio la musa esquiva,
de pie junto a su lecho, la enlutada,
la dama de sus calles, fugitiva,
la imposible al amor y siempre amada.
(...)
Hoy sé que no eres tú quien yo creía;
mas te quiero mirar y agradecerte
lo mucho que me hiciste compañía
con tu frío desdén.

Juan, como el Mañara legendario, ha visto la muerte cara a cara, pero ello no habría sido suficiente —como no lo fue para Abel Martín— para «convertirle». Lo que, además, ve Juan en *Ella* es, pura y simplemente, el mal:

Juan: *Elvira,*
en el fondo de ese abismo
de maldad, ¿no queda nada
de aquella luz que yo he visto
bajo mis ojos un día?
Elvira: *Tú soñabas, Juan.*
Juan: *Te miro*
con miedo. (I, viii)

Es el momento de la «conversión» de Juan. De aquí en adelante, la existencia de éste tendrá un solo objetivo. En el segundo acto (IV), Juan y Elvira tienen un diálogo muy extenso; de él son los siguientes y más que reveladores versos:

Juan: *yo no te hablo*
de ese amor, ¿qué piensas?, quiero
un alma que no fue mía,
es verdad, pero ha de serlo.

Elvira: *No existe ya.*
Juan: *Yo he de verla*
brillar en tus ojos negros
o he de morir... ¿No comprendes
que lo di todo por eso
cuando manchada de sangre
tu mano en mi mano he puesto?

En esa misma escena, dice Juan:

A mí me ha bastado verte
mala para hacerme bueno.

El impacto del mal en la conciencia de Juan era absolutamente necesario. Sin él, Juan habría muerto como Abel Martín. Mediante la doble visión de la muerte y del mal (del propio y del de Elvira) se obtiene la revelación emocional, no lógica, de lo otro, de lo objetivamente otro, en lo que Martín no cree. El «espejo» en que Juan se mira por segunda vez le devuelve la imagen contraria de la esperada: el amor se ha convertido en odio. De alguna manera, el espejo ha dejado de serlo, se ha independizado de los ojos que lo miran: el espejo ¡mira! O, como dice Gourmont: «Homunculus, créé dans ma cornue, surgit et me tient tête; et il parle!» (15). Y Mairena: «Quien dialoga, ciertamente, afirma a su vecino, al otro yo.» (XV, 398).

La «aventura» de don Juan de Mañara estaría parcialmente aludida en estas segundas frases de Mairena, comentando la filosofía heideggeriana:

> «Del fastidio a la angustia, pasando por la *imagen espantosa de la muerte:* tal es el *camino de perfección* que nos descubre Heidegger.» (X, 563).

La «imagen espantosa de la muerte» más la del mal ponen a Juan en su «camino de perfección». Así lo «explica» él en el monólogo que abre el acto II:

Aún en mi mano tenía,
¡qué ironía!,
un rosario que pagué
con rosas; y todavía
entre el aroma vagaba,
del jardín, súplica y queja,
una voz que me llamaba:
«¡Juan, esta noche en la reja!»,
cuando tú me apareciste

(15) Gourmont: «Dernière conséquence de l'Idéalisme», *loc. cit.*, 263.

como brota una figura
de un mal sueño: blanca y triste,
con tu crimen, hosca y dura.
En tu mano
sangre había,
y la noche de verano,
como una ráfaga fría,
cruzó tu voz: «Aquí estoy,
mírame bien», y en mi pecho
se heló mi aliento: «Yo soy,
Juan, la mujer que tú has hecho.»
Luego... el jardín se alejaba,
y por el campo sombrío
yo al par de ti cabalgaba.
Después nos llevaba el río.

El final del monólogo ya se ha comentado:

¡Oh espejo que yo tenía
y el odio trocó en diamante!

Todo en esos versos puede —y debe— ser relacionado con la lírica simbolista de Antonio Machado: «rosas», «aroma», «jardín»; las voces que llaman (poemas LXIII y LXIV); «mal sueño» («Los malos sueños», LIV); (la muerte) «blanca» (XVI), «noche de verano»; «se heló mi aliento»: «—¡oh, claro, claro, claro! / Amor siempre se hiela». («Recuerdos de sueño, etc.».)

De hecho, los versos transcritos son un resumen lírico de las dos escenas que Juan tiene, en el primer acto, con, respectivamente, *ella* (Beatriz) y *Ella* (Elvira). En el acto III(v), Juan vuelve a «resumir». Entiéndase que en el simbolismo machadiano las campanas están siempre relacionadas con la muerte; las flores, con el amor. Juan, moribundo, dice:

	Escuchad.
	(Se oye a lo lejos un alegre repique de campanas y algo más acerca, pero también confusamente, el principio de un pregón de flores.)
Voz en la calle:	(Cantando)
	Un jardín llevo en el brazo...
Juan:	*¡Qué hermosura es este abrazo*
	de la noche a la ciudad!
	(Delirando)
	Era la tarde; una niña
	se colgaba de mi cuello,
	y la noche y la campiña
	se fundían. ¿Qué es aquello?...
	Ahora una mujer me llama.

Es en vano.
Después hay sangre en su mano.

El drama de Juan resulta centrarse en la realísima atracción del amor-espejo, que implica el solipsismo amoroso (a la manera de Abel Martín), y la renuncia del mismo, a causa de un imperativo moral (a a la manera de Juan de Mairena). La decisión no es nunca fácil y en los dos primeros actos a punto está el héroe de seguir a *ella*. Su sacrificio consiste en renunciar al «espejo», en aras del amor al prójimo: Juan renuncia a todo lo que es espejo en el amor. El catalizador que le ha transformado, se insiste, ha sido la doble visión del mal y de la muerte. Juan lo explica así a la apasionada Beatriz:

Mira, Beatriz, yo no soy
quien tú piensas, yo he mentido
aquella tarde, yo estoy
atado a un crimen, unido
a un triste ayer. Mi pasado
un día me apareció
y en un espejo manchado
de sangre me he visto. Yo
era malo, y ni sabía,
Beatriz, que el mal existiera;
yo era deforme y creía
ser bello y galán; yo era
viejo como el vicio, viejo
como el crimen, y buscaba
mi juventud en mi espejo. (II, ix)

Si Juan dice verdad, su enamoramiento de Beatriz no había dejado de ser donjuanesco, o, si se prefiere, martiniano. Ante el apasionamiento de *ella*, la resolución de Juan se debilita:

Beatriz, loca, ciega llama
de juventud, nueva hoguera
y otra vez florida rama
de mi árbol de primavera.
¡Dios te bendiga!

Versos que recuerdan el soneto «Rosa de fuego», de Abel Martín, y el de Antonio Machado (CLXV, v): «Huye del triste amor, amor pacato», «porque en amor locura es lo sensato».

Al final de la escena, Juan acepta la «rosa de fuego» que le ofrece Beatriz:

Juan: *Yo*
también soñé; pero ahora
en tus brazos, no es soñar,

sino vivir y gozar
nueva vida, nueva aurora (16).
Beatriz: *¿No me engañas, Juan? Promete,*
júrame...
Juan: *Beatriz, si miento,*
si te engaño o me arrepiento...
Toma este agudo estilete...
Beatriz: *¿Es el de Elvira?*
Juan: *Es para ti;*
guárdalo. Sin compasión...
Beatriz: *¿Qué piensas, Juan? Nunca.*
Juan: *Sí,*
húndelo en mi corazón. (II, ix)

Aquí un inciso es oportuno. En otro tipo de drama, esos versos y el final del acto, en que «ciega de pasión», cuando Juan quiere abandonarla por Elvira, Beatriz sí hiere a éste con el estilete de *Ella*, podrían resultar «melodramáticos». En un drama simbolista resultan absolutamente funcionales y están llenos de significaciones «oblicuas». La sabiduría poético-simbolista de Antonio Machado informa todo el *Juan de Mañara.* Machado sabe muy bien que *el símbolo no es una sustitución,* que en la obra simbólica los «objetos» no pierden su propia realidad «objetiva». A la vez, Machado conoce que el símbolo es representación emocional e intuición metafísica. Elvira *es* la amante abandonada y redimida por Juan; como representación emocional sugiere los sentimientos correspondientes a la premonición de la muerte, confusamente deseada, y a la revulsión ante el mal; como intuición metafísica alude a la existencia real del «otro yo, que no soy yo mismo». Beatriz es también mujer y símbolo. Como tal, objetiva la emoción del amor plenamente primaveral; amor con la «rosa de fuego» en la mano. En cuanto sugerencia metafísica, Beatriz es «el amor de la tierra» (III, iv), que busca espejo amante en don Juan, dispuesta a «Ser su almohada, su espejo, / su sombra, un objeto suyo» (II, viii). El drama «cúbico» de los hermanos Machado se mueve, pues, entre «realidad» y «símbolo», y no hay contradicción: las dos mujeres se disputan a don Juan; el amor y la muerte «se disputan» al hombre; el subjetivismo y el positivismo, al filósofo.

En la escena iv del acto III, Juan llega a su casa, moribundo («distraído», como don Juan Tenorio, al final de la Segunda Parte del drama de Zorrilla), y galantea a Beatriz; ésta comenta:

Cuando galantea
el santo será también
caridad o penitencia.

(16) «Nueva vida», *vid,* poemas I, LIX, LXXXVII.

El matrimonio es poco más que un acto de caridad. Esteban había ido a París a pedir a Juan «amor y piedad por ella». (II, iii) Beatriz: «me hiciste tu esposa, Juan, / todo por Dios...». (III, iv) Juan vuelve a explicar su conducta a su mujer:

Beatriz. Dame tu mano,
y escúchame. Si no hubiera
mal en el mundo, y brotara
la vida limpia y serena,
de fuente pura, sería
toda compasión superflua,
calumnia del claro espejo
de Dios, y el amor que engendra
en la carne, único amor,
vivir, la virtud suprema.
¿Quién de tus brazos entonces
el cerco y la flor bermeja
de tus labios dejaría
por cuanto la gloria encierra?
Pero hay mal, dolor y muerte.
Quien piensa en ellos no sueña,
Beatriz. Yo me he visto el alma
a la luz de otra conciencia
y vi que era turbia (... (17)
......................................)
Existe el mal, que es el odio;
(......................................)
Y hay la muerte; sobre todo
la muerte, que nos espera (18),
nos sigue y nos acompaña;
sólo Dios puede vencerla.
(......................................)
No hay caridad sin amor,
te dije la tarde aquella.
¿Recuerdas, Beatriz? Hoy digo:
no vive el amor, lo sueña
quien ama sin Dios; amores
sin caridad son quimeras. (III, iv)

Léanse estos versos a la luz de la carta de Machado a Unamuno, citada al principio de este artículo, añádase las observaciones de Machado sobre la filosofía de Heidegger, y los mismos aparecerán transparentes en su intención.

---

(17) Abel Martín: «La conciencia, en el hombre, comienza por ser vida, espontaneidad; (...) En un segundo grado, comienza a verse a sí misma como un turbio río y pretende purificarse» (307).

(18) Mairena: «La muerte va con nosotros, nos acompaña en vida» (XXIII, 425).

Como ha ocurrido en las otras escenas entre Beatriz y Juan, éste se siente irresistible y dramáticamente atraído hacia ella y por *ella:*

Beatriz, tus palabras entran
en mi corazón con filo
de verdad. Vivir quisiera
¡ay!, que la vida es un río
más turbio cuanto más cerca
del mar; pero lleva el agua
de la fuente en que naciera.
Malhaya quien esa fuente
calumnia: la vida es buena. (III, iv)

Pero, también como ha pasado en esas otras escenas, «ya es tarde (...) / Siempre igual... Ella se acerca» (II, iii), en ese mismo momento aparece Elvira. Juan en su presencia puede decir casi lo contrario de lo que le había dicho a Beatriz:

Bendita sea la puerta
abierta en el mar al río.
(.......................................)
Desde el nacer al morir,
lo que llamamos vivir
es ir perdiendo la vida.
Sólo hay un modo de ganarla,
y es jugarla sin temor
y sin esperanza: darla
entera por el amor. (III, v)

Los tres últimos versos citados *niegan* la meterótica de Abel Martín, y la del viajero» de *Soledades,* cuyas experiencias están esencialmente márcadas por el temor y la esperanza.

La muerte es el gran momento de la reconciliación de *ella* y *Ella* en la conciencia clara de Juan:

Elvira, Beatriz, os veo
juntas; las dos en la ola
de esta luz sois una sola.

Escribiendo de la muerte martiniana, comenta Eugenio Frutos:

la muerte es siempre la amada imposible, que nos acompaña con su ausencia. Sus intenciones son dudosas; no se sabe a dónde nos conducirá. Pero cuando se quita su antifaz, nada dice ni a ninguna parte conduce, porque es la nada. (238)

La de Juan !habla! Este ha descubierto «la existencia en sí del otro yo», lo que le ha permitido dar fin a su «empresa / de regenerar un alma» (II, ii). Elvira dice:

Creo.
Juan, bendice a tu criatura.

A lo que éste responde:

Yo te bendigo,
Elvira. ¡Cuánta hermosura
en el camino de Dios!
Beatriz, ven, para que veas...
Tu mano, venid las dos. (III, vi)

Al contrario de lo que le ocurre a Abel Martín, quien «Ciego, pidió la luz que no veía», Juan, ante el crucifijo que le presenta el sacerdote don Gil, dice:

Padre mío, creo y veo...

Para quien, como Abel Martín, acepta el mundo como representación y, por lo tanto, no puede creer en la existencia real del prójimo, observa Antonio Machado, mencionando ahora a Schopenhauer, «el mundo alcanza la máxima opacidad, es todo él ceguera, acefalía, impulso ciego» (19).

Quien, como Juan de Mairena (y el Machado de la carta a Unamuno), afirma creer que «El amor fraternal nos saca de nuestra soledad y nos lleva a Dios», reconociendo, así, «que hay otro yo, que no soy yo mismo ni es obra mía», caerá «en la cuenta de que Dios existe», y de que debe creer «en él como en un padre». Ese quien, al morir, podrá decir con don Juan de Mañara: «Padre mío, creo y veo.»

Se concluye con las siguientes frases de Juan de Mairena, que pueden servir de apropiado colofón a todo lo escrito hasta aquí:

> el *ethos* de la creencia metafísica es necesariamente autoerótico, egolátrico. El yo puede amarse a sí mismo con amor absoluto, de radio infinito. Y el amor al prójimo, al otro yo que nada es en sí, al yo representado en el yo absoluto, sólo ha de profesarse de dientes para afuera. A esta conclusión *d'enfants terribles* —¿y qué otra cosa somos?— de la lógica hemos llegado. Y reparad ahora en que el «ama a tu prójimo como a ti mismo y aun más, si fuera preciso», que tal es el verdadero precepto cristiano, lleva implícita una fe altruista, una creencia en la realidad absoluta, en la exis-

(19) *Vid.* «Leibniz y Schopenhauer», 703. El tímido y pacato enamorado de Beatriz, el pintor Esteban, afirma: «No pienso; veo» (I, v). «Mi sino es ver» y «el caso es ver» (III, ii). La definición del acto de de fe, según Abel Martín, es: «Un acto de fe —decía mi maestro— no consiste en creer sin ver o en creer en lo que no se ve, sino en creer que se ve, cualesquiera que sean los ojos con que se mire, e independientemente de que se vea o de que no se vea» (*Mairena,* XXXVIII, 480). A esto responde el discípulo con la cita puesta como colofón de este artículo.

tencia en sí del otro yo. Si todos somos hijos de Dios (...), ¿cómo he de atreverme, dentro de esta fe cristiana, a degradar a mi prójimo tan profunda y sustancialmente que le arrebate el ser en sí para convertirlo en mera representación, en puro fantasma mío? (*Mairena*, XXXVIII, 480-481.)

J. M. AGUIRRE

University of Wales
Hispanic Studies
P. O. Box 78
CARDIFF CF1 1XL

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

EL CINE MUSICAL

Recientemente, la Filmoteca Nacional ha dedicado un extenso programa estival (en los meses de julio, agosto y parte de este septiembre) al cine musical americano. ¿Por qué cine musical y por qué americano? Lo segundo es fácil de imaginar: fue en Estados Unidos donde este género multiforme, nacido con el hito histórico de la utilización del sonido, se desarrolló primordialmente y donde alcanzó mayores cotas de creación artística y auge comercial. Lo primero, una vez aceptada la convención del «género», puede explicarse por el doble interés, estético e histórico, que presenta el cine musical como unificación de lenguajes, al absorber el mundo de la canción, la coreografía, la ópera, el concierto y las formas tradicionales del espectáculo teatral.

Para el aficionado tradicional al cine «artístico», el musical siempre fue un híbrido, un arte menor reflejado del teatro, que mimetizaba bailes y cantos con la siniestra intención de asesinar el lenguaje de la imagen pura con servidumbres exhibicionistas. Y, sin embargo, con sus, a veces, farragosas escenas de *show* y el estatismo de sus primeros tiempos calcados de Broadway, el «musical» ha forjado un cierto estilo de cine: el espectáculo a toda costa, la *féerie* fantasiosa o la apoteosis de la danza. En sus mejores ocasiones, la armonía entre imágenes y música ha creado el ritmo: un elemento que en el cine no depende exclusivamente de la presencia de la música, pero que ha impulsado experiencias estimulantes.

«¿Qué es el musical? —se preguntan en su excelente libro sobre el tema John Russell Taylor y Arthur Jackson (1)—. ¿Todo parlante, todo musical, todo danzado? Bueno, sí, preferentemente. Pero, a veces, mucho más y, a veces, mucho menos. Un *film* musical es esen-

---

(1) John Russell Taylor y Arthur Jackson: *The Hollywood Musical*, Londres, 1971.

cialmente eso mismo: un *film* que en todo o en parte tiene su estructura, su movimiento y su sentido dictados por la música.»

Como señalan justamente los autores, un *film* puede estar lleno de música, como ciertas piezas de Elvis Presley o las óperas filmadas de Gian Carlo Menotti, y carecer totalmente del sentido musical que anima a las obras características del género, cuyo espíritu y composición no reside simplemente en reproducir notas, sino en impregnar su mundo de ciertas reglas de fantasía, que se apartan deliberadamente del realismo. Un ejemplo extremo sería *Les parapluies de Cherbourg,* de Jacques Demy, que no es estrictamente un *film* musical, sino un drama cantado. Este proceso antinaturalista, que dio origen a la ópera, no se manifiesta en el cine musical propiamente dicho. Este no es un drama con música, sino un relato que se impregna con la acción musical o la danza. Por eso, el antinaturalismo del «musical» no reside en la acción misma, sino en sus rupturas con ella, que se transfieren al espectáculo. En el fondo, el esquema clásico del «musical» no es la música, sino lo que sucede a sus intérpretes, que, naturalmente, hacen música. Por ello, las vivencias de los personajes se trasladan con absurda, pero implacable lógica, a un universo cerrado, autosuficiente, que los lleva a hacer música o a bailar. Pero este mundo cerrado, autosuficiente, es también el del *film* musical, cuya artificiosidad esencial no admite otra verdad que la suya.

ORIGENES

La aparición del «musical», como su paulatina desaparición, en la década de los sesenta, tiene un mismo motivo: el económico. En el momento en que la crisis impulta a los estudios Warner a utilizar el sistema sonoro —primero con números cantados en un *Don Juan,* luego, en 1927, con el famoso y mediocre *Cantor del «Jazz»* (2)— el primer impulso fue registrar música, canciones. En realidad, las primeras películas sonoras contenían pasajes de música y ruidos, pero casi no utilizaban diálogos. De modo que esa línea del menor esfuerzo (la misma que poco después, en el comienzo de los años treinta, estimuló el cine que fotografiaba obras teatrales) provocó el nacimiento del *film* musical, que muy pronto consiguió el favor del público. Del *music-hall,* la revista y el «burlesque» de Broadway llegaron en seguida las provisiones: temas, artistas, coreógrafos y músicos, sin olvidar a los letristas.

---

(2) *The Jazz Singer,* 1927. Dirigida por Alan Crossland, que, un año antes, había realizado el *Don Juan,* estaba protagonizada por el popular Al Jolson.

En realidad, había ya en el cine mudo, a pesar de la desconfianza de creadores como Chaplin, una especie de premonición acerca de la necesidad del sonido. Obras como *Un sombrero de paja de Italia*, de René Clair, conseguían, en el silencio, una estructura muy musical, notable, por ejemplo, en la escena del baile. El sonido, en realidad, era personificado por la imagen o, mejor dicho, por el ritmo de las imágenes. Pero los productores de la época, ante la revolución tecnológica y formal, no pensaron en estas sutilezas, sino en cómo reclutar ideas y textos donde existía el diálogo y la música. El cine musical nacía así del *music-hall*, la revista, la comedia musical y la opereta. El doble origen —opereta y comedia musical de teatro— se revela en muchos títulos, pero no explica el tono especial que animará el musical cinematográfico. Por supuesto, de la primera (que, a su vez, derivaba de la ópera, a través de la ópera cómica) salieron las típicas comedias de Lubitsch con Jeanette Mac Donnald y Maurice Chevalier, como *El teniente seductor* (1931), *El desfile del amor* (1929) o *Una hora contigo* (1932); en ellas había una trama ligera y sofisticada que servía de marco a los números musicales.

La otra vertiente, la que venía del *vaudeville* y el *music-hall*, tenía posibilidades más originales, menos ceñidas al esquema europeo de la *operette*. Sus temas generalmente tenían que ver con el escenario, con las vicisitudes de coristas en busca de fama o de empresarios en busca de autor o de dinero. Sus intérpretes solían combinar el canto con la danza y sus momentos culminantes se producían en torno a fastuosas coreografías. Para lo primero, hubo parejas célebres, la más famosa de ellas formada por Fred Astaire y Ginger Rogers. Para lo segundo, hubo un talento que marcó su época, Busby Berkeley, que no sólo imaginó las complicadas figuras caleidoscópicas de sus coreografías barrocas (esas estrellas y polígonos formados por innumerables bailarinas idénticas), sino que consiguió dar una sorprendente movilidad a la cámara, algo que en los primeros tiempos del sonido era engorroso y complicado por la pesadez de los aparatos y las imperfecciones de la toma sonora. Al cine llegaron también por esta vía las grandes figuras de la revista y la comedia musical en la escena: Cole Porter, Irving Berlin, Jerome Kern, Vincent Youmans y los Gershwins Georce e Ira, entre otros.

EVOLUCION

Como ya se ha dicho, muchos aficionados al cine, entre ellos muchos críticos, desdeñan el musical por no considerarlo «serio». En efecto, no lo es. En general, y éste no es un juicio de valor, el *film*

musical no se propone temas trascendentales ni artísticos. Su objetivo es el entretenimiento y en ello está seguramente el secreto de su vitalidad y su atractivo: su esencia es lúdica y proporciona placer. Por ello, su trascendencia, en obras mayores como *Singin' in the Rain (Cantando bajo la lluvia)* proviene de su gozosa expansión lírica. Cuando Gene Kelly, al sentirse enamorado, se lanza a bailar bajo la lluvia, chapoteando en la acequia, desdeñando su paraguas, que también se transforma en instrumento de la danza, el *film* musical alcanza su secreto: la emoción se expresa totalmente en el ritmo y la imagen, se transforma en música.

Precisamente, aunque el comienzo fue mimético, al trasladar a la pantalla las obras de éxito en los escenarios, los momentos más felices del cine musical provienen de obras pensadas directamente para un *film*, como en el ejemplo ya citado, o en las que se tomaban amplias libertades sobre los libretos teatrales. Dos ejemplos tempranos de esta dirección fueron *Forty-Second Street (La calle 42)* y *Flying Down to Rio (Volando a Río)*, ambas de 1933, que se apartaban del esquema de la opereta hacia la comedia tejida alrededor de los «números» de canto y danza. De allí proviene también la crítica a los argumentos del «musical», frecuentemente tachados de ser simples vehículos convencionales para enhebrar escenas de canto y baile.

Durante mucho tiempo, la historia y hasta el sentido unitivo del realizador estaban sometidos al reinado de la estrella, el decorador y el coreógrafo. El director en estos casos era el simple concertador del espectáculo y éste consistía, sobre todo, en esos números aislados y en el espectáculo final, apoteosis de conjunto donde culminaba triunfantemente el *show*. El divorcio entre el débil pretexto temático y las representaciones de canto y baile era notorio. La promoción de «autores» cinematográficos para integrar en forma más armónica estos elementos obtendrá sus momentos más felices con Arthur Freed, el productor de la MGM, que llevará en los años cuarenta a un gran esplendor y renovación del musical.

Arthur Freed creó las condiciones para crear una nueva forma del «musical» que integrara estrechamente los elementos narrativos y la música, la danza o ambas en común. De ese modo, la separación entre circunstancia y expresión lírica se desvanecía; el artificio del acto musical o danzado se asumía plenamente, sin necesidad de emplear el clásico recurso de la representación en un escenario.

Freed abrió estas posibilidades a directores como Vincent Minnelli, Stanley Donen y Gene Kelly, que, además, asumió en *films* memorables la doble responsabilidad de actuar y dirigir. *Cantando*

bajo la lluvia, Un americano en París, Siempre hace buen tiempo, On the Town, fueron los títulos sobresalientes de esta renovación, que durante más de quince años agrupó a los mejores talentos del musical, pero que daba mayor poder al realizador.

Pero antes de este período ya se había planteado la necesidad de un musical más integrado. Según Russell Taylor y Jackson, el momento de esta formulación se produce «con la triunfal apertura de la colaboración entre Richard Rodgers y su nuevo autor de letras de canciones, Oscar Hammerstein II, con *¡Oklahoma!,* en 1943. La idea, en síntesis, era que el musical debe aspirar siempre a la condición de ópera, integrando diálogo, canción, danza y música incidental, de tal manera que toda la obra "flote", donde cada elemento constitutivo sirva para hacer progresar la historia a su propia manera, sin cortes o interrupciones obvias, dando pie para cantar o creando pretextos para introducir un número musical esbozando su melodía».

Naturalmente esta ambición se había cumplido a veces: en los *films* de Lubitsch, Mamoulian (desde *Love Me Tonight,* 1932), o en las comedias escritas por Rodgers y Hart, como *Pal Joey,* que George Sidney llevó al cine en 1957. Pero esta vuelta a la ópera, que tenía sus raíces en el escenario, fue transformada en forma más dinámica y natural en las obras de Kelly, Donen y Minnelli.

La idea de un *film* musical como «un todo», donde el director influía de modo esencial para darle sus características, originó las obras claves del período de los musicales de MGM presididos por Arthur Freed; desde 1942, con *Cabin in the Sky* hasta *It's Always Fair Weather,* de 1955 (3). Después de este período, un cambio en los gustos del público, quizá, o la propia sustancia comercial del espectáculo, hizo declinar la realización de *films* musicales, salvo cuando se trataba de éxitos previos registrados en el teatro. Es cierto que la adaptación era, a veces, feliz, como se comprueba en *The Pajama Game* (1957) o *Dam Yankees* (1958), de Stanley Donen. Pero, en general, las adaptaciones de *¡Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955), *South Pacific* (Joshua Logan, 1958) o *My Fair Lady* (George Cukor, 1964) señalaban un claro retroceso del lenguaje musical-cinematográfico y una sujeción al original teatral.

Podría decirse que el último musical valioso de la línea cinematográfica autónoma fue *West Side Story* en 1961. Luego, el alto coste

---

(3) *Una cabaña en el cielo,* de Vincent Minelli, con Lena Horne, Ethel Waters, Duke Ellington, Louis Armstrong, etc., y *Siempre hace buen tiempo,* de Stanley Donen, con Gene Kelly y Cid Charisse.

de este tipo de *films* lo hizo menos practicable. Sólo recientemente, y en forma de *pastiches* nostálgicos, como *Movie, Movie* (1979), de Stanley Donan, se intenta evocar la edad de oro del género. Pero ésta, parece, es ya cosa del pasado.

DEFINICIONES

Como señala justamente Russell Taylor, «la más endiablada consideración crítica acerca del musical a través de su historia, fue la constante comparación, directa o implícita, con el teatro.» Lo primero consistió en juzgar negativamente al *film* de acuerdo a su limitación al ámbito del escenario, sin tener en cuenta, a veces, que ese escenario es parte del ámbito cinematográfico, sin sujetarse, tanto en angulaciones como en movimientos, al estatismo del único punto de vista del teatro. Sin embargo, en los tiempos de Busby Berkeley, el genial coreógrafo, se lo criticaba por razones opuestas: «por sacar al musical de las convenciones de la escena, por poner juntos números musicales que el escenario no podía abarcar, fotografiados desde ángulos que el público de teatro no podía soñar siquiera con ver».

No sólo los puristas del lenguaje «específico» del cine han criticado la tendencia a reproducir literalmente la puesta en escena teatral —los números musicales de la revista, por ejemplo—, sino el uso similar de la danza. Por supuesto, esta pobreza de recursos se hace palpable en los *films* que se limitan a registrar el acto de la danza o el canto tal como se habían efectuado en las piezas de teatro adaptadas; el capítulo ha sido objeto de muchas discusiones formales, porque desde siempre ha existido la tendencia a respetar el material original. Aquello que fue simple sujeción imitativa, se ha convertido, a veces, en objetivo documental. Ciertos *films* de *ballet* o de ópera, por ejemplo, han buscado la fidelidad a la ejecución (Nureyev en *ballets* de Chaicovski, como *El lago de los cisnes*, versiones soviéticas de *El príncipe Igor*, etc.), limitando las posibilidades de la cámara a seguir en primer plano las evoluciones de los intérpretes para apreciar los detalles.

La discusión, similar a la clásica controversia sobre las versiones fílmicas de novelas y obras teatrales, recuerda una noción no por obvia menos tenida en cuenta: la fidelidad a originales provenientes de formas de expresión diferentes nunca alcanza a transmitir sus valores intrínsecos, puesto que sus soluciones son diversas. El ya citado Busby Berkeley demostró tempranamente la inoperancia de la

fidelidad superficial: sus coreografías, que inauguraron hacia 1930-1931 una nueva era, rompían totalmente con el espacio teatral porque se basaban casi absolutamente en los movimientos de cámara y en sus angulaciones propias (largas panorámicas, evoluciones de grúa, tomas verticales en *plongée,* encuadres geométricos en simetría), eliminando el estatismo y reduciendo a la danza en sí a fragmentos de una composición visual y dinámica. En sus números de conjunto, la danza individual es una faz transitoria para las evoluciones de la cámara. En *films* como *Wonder Bar* (1934) se manifiesta este gusto, a veces barroco, por la multiplicación de efectos, combinando espejos que convierten a la docena de parejas danzantes en cientos de ellas. Otras veces el espacio se divide geométricamente en forma caleidoscópica, convirtiendo los grupos de bailarines en complicadas rosetas, estrellas o poliedros.

En una entrevista con David Martin, señalaba Berkeley: «Si usted revisa toda mi obra, verá que en ella hay muy poca danza directa. No porque no supiera cómo crearla y hacerla, sino porque deseaba algo *nuevo y diferente.* Algo que nunca había sido visto antes. ¿Se había visto antes a setenta o cien planos valseando? ¿Se había visto antes violines iluminados? Lo mismo era para mis variadas formaciones. Quería hacer algo inusual y entretener a los espectadores. Como he dicho a menudo, no se trata de los pasos en sí, sino de lo que puede hacerse con ellos... Los números musicales son números musicales. Si se emplea cierta cantidad de danza, está bien, y si se emplean otros rudimentos, apoyos o alguna otra cosa que sea efectiva, será bueno si eso entretiene al público.»

Berkeley comenzó dirigiendo secuencias de danza (como la famosa *Forty-Second Street)* y se convirtió en realizador a partir de *Gol-diggers of 1935,* sin dejar de introducir sus peculiares coreografías en obras de otros cineastas hasta 1962. Desde entonces, los ejemplos de *films* musicales donde la danza o el canto pierden su autonomía para convertirse en *elementos* del conjunto, son poco numerosos, pero, en general, corresponden a los mejores logros del género.

Ejemplos extremos (ya que estrictamente no son *films* musicales ni contienen música *ad hoc)* podrían ser *The Three Musketeers,* con Gene Kelly, o *The Crimson Pirate* (El pirata hidalgo), con Burt Lancaster, que están invadidos por el ritmo de la danza, aunque la danza en sí no sea visible. Son obras donde el trabajo de cámara es en sí una coreografía, donde ésta es función del director, que la convierte en la base de todo el movimiento del *film.*

En cine el movimiento está dentro del plano o éste mismo es móvil (panorámicas, *travellings),* mientras que otro movimiento, la dinámica de la acción, el espacio-tiempo, se genera en el montaje, con sus distintas duraciones y cortes. Estos movimientos coexisten y pueden ser concertados, por lo cual el viejo sueño de la vanguardia abstracta (el juego de ritmos y movimientos) se cumple a veces en el *film* musical-coreográfico más allá de sus contenidos específicos.

Por otra parte, la coreografía cinematográfica puede disfrutar de grandes individualidades —Fred Astaire, Gene Kelly— y concertarlas con el movimiento de la imagen. En *films* como *Top Hat,* el centro de la atención está en el número y el trabajo de dirección consiste en estar a su servicio. En cambio, el mismo bailarín en *The Band Wagon* canta y baila, mientras sus pasos y el movimiento de cámara están exactamente sincronizados para otorgar un contrapunto visual a la canción. En un *film* más reciente, *The Finian's Rainbow (El valle del arco iris,* 1966), de Francis Ford Coppola, el mismo y genial actor baila en impromptus breves, integrados en la acción y el canto, que apenas son autónomos. Aquí la danza es un elemento más del ritmo de conjunto, como la música.

Esta diferencia de conceptos y de formación se revela en los directores más conspicuos del musical. En el pasado, Berkeley fue originalmente, antes de ir a Hollywood, director de baile y coreógrafo. Stanley Donen había sido bailarín y director, mientras Gene Kelly es conocido como uno de los más relevantes intérpretes. En cambio, no posee esa experiencia Vincent Minnelli, ni tampoco Ford Coppola o George Sidney. Sin embargo, estos últimos tienen una formación musical. Bob Fosse *(Cabaret),* por su parte, es bien conocido por su iniciación como coreógrafo. En general, como lo demuestran los casos de Ernst Lubitsch, Minnelli o Cukor, la colaboración con músicos y coreógrafos puede suplir la experiencia directa si el director posee la sensibilidad necesaria para entrar en el «musical». Porque si se recuerda la historia del *film,* puede comprobarse que todos los directores notables del cine americano han hecho alguna vez un *western* y con solvencia, pero pocos de ellos han incursionado con éxito en las aparentemente frívolas exigencias del musical.

Las obras de Lubitsch y Mamoulian fueron las primeras en romper los esquemas de la revista musical para introducir un estilo de comedia, más o menos inspirado en la opereta. *The Love Parade (El desfile del amor,* 1929) y *The Smiling Lieutenant (El teniente seductor,* 1931), inspirado libremente en *El sueño de un vals,* de Oscar Strauss,

ilustran este estilo. También Mamoulian, desde *Love Me Tonight,* muestra esta constante búsqueda de fluidez entre acción, diálogo y música. (La danza no se combina en estos *films,* como sucederá en musicales posteriores.)

Hasta los años cuarenta predominan los musicales basados en el mundo de la revista teatral, con la influencia estelar de las parejas danzantes, como Fred Astaire y sus sucesivas *partenaires,* sobre todo Ginger Rogers. El esplendor de este período no radica en la coreografía cinematográfica (como en Berkeley), sino en la concepción «solista» de los grandes bailarines como Astaire, sin duda el más grande de todos. Pero con Gene Kelly (de la mano del ya citado productor Arthur Freed) llega la renovación del espectáculo. Dirigido o dirigiendo en colaboración con Donen y Minnelli, imprime en el *film* musical-danzado una autonomía desconocida hasta entonces: el «musical total», como podría decirse parafraseando la frase de Wagner respecto a la ópera como «un arte total».

Concertando a estos colaboradores, Freed define el concepto del nuevo «musical»: un espectáculo sin fisuras entre relato, expresión musical y danzada, imagen y sonido. Minnelli, por ejemplo, dirige para aquél su primer *film* del género en 1943: *Cabin in the Sky.* Al año siguiente realiza *Meet Me in St. Louis,* verdadero arranque del nuevo estilo. Con gran sensibilidad musical (fue pianista) aplica ésta al tiempo y los ritmos del relato. Asimismo, su conocimiento de la plástica (fue pintor y diseñador) anima, sobre todo, la ambientación, especialmente desde que llega al color. Pero en lo esencial, Minnelli concibe sus *films* como dramas coherentes, donde las circunstancias y los personajes son auténticos y no simples resortes para crear números musicales. Estos, como las danzas, son expresiones que definen, intensifican o revelan la acción y el progreso del relato. *An American in Paris* (con Gene Kelly) y *The Band Wagon* son seguramente sus obras más famosas dentro del género.

Como ya se ha señalado, el otro gran descubrimiento de Arthur Freed fue el tándem Gene Kelly - Stanley Donen. El talento de Kelly como bailarín, director musical y coreógrafo hace difícil decidir cuál fue la parte que le correspondió a ambos en los *films* hechos en colaboración: *On the Town, Singin' in the Rain* e *It's Always fine Weather,* verdaderos hitos del nuevo musical, sobre todo los dos primeros títulos, ya clásicas obras maestras. Es probable que el éxito resida en la colaboración, equilibrada, de ambos realizadores, pero cabe suponer que las virtudes mayores de Kelly residieron en la actuación y la coreografía. Ello parece corroborarse viendo sus películas posteriores en solitario. Kelly realizó *Invitation to Dance,* fascinante,

pero parcialmente frustrado intento de *ballet* total, sin diálogos, donde intenta una síntesis de lenguaje malograda por falta de sentido del cine; y un musical tradicional, *Hello, Dolly!*, con muy poca imaginación. Donen, por su parte, realizó musicales valiosos —*Seven Brides for Seven Brothers, The Pijama Game, Funny Face*—, además de incursionar en otro tipo de comedias.

En el fondo, lo que importa es señalar qué *On the Town* y *Singin' in the Rain* funcionan como un todo, donde las excelencias del baile, la música y la ambientación siempre están integrados en un relato perfectamente musical, imaginativo, cuya inventiva nunca se aísla del desarrollo, con una fluencia perfecta, sin caídas ni momentos estáticos. Con raro equilibrio, la danza y la música nacen de la acción, expresan a los personajes sin fracturas ni convencionalismos, salvo el inevitable detalle ideal de imaginar que alguien, en la vida cotidiana, pueda danzar o cantar con lírica perfección...

Como ya hemos observado, al fin de la década de los cincuenta registró una notoria decadencia del género, tanto en talentos como en producción. Hubo alguna excepción, como el estilizado y algo pretencioso *West Side Story.* Posteriormente, los musicales retornaron a la vieja fórmula de reproducir, sin mayor originalidad, los grandes éxitos de Broadway, como *The Sound of Music; Camelot; Hello, Dolly!; My Fair Lady...* A pesar del éxito conseguido a través de sus estrellas, como Barbra Streisand y Julie Andrews, parecía haberse perdido tanto el sabor del viejo espíritu de sus monstruos sagrados, ya envejecidos, como los hálitos renovadores del grupo congregado por Arthur Freed en la MGM. Tal vez lo único rescatable fue *Finian's Rainbow* (1968), de Francis Ford Coppola, con un sentido moderno de la puesta en escena, y la presencia de Fred Astaire, tan milagrosamente intacto, a pesar de los años. Luego, sólo Bob Fosse, con *Cabaret,* y Stanley Donen, con su nostálgico *Movies, Movies,* parecen querer recordar los esplendores del musical.

FINAL

Se habrá advertido que en este breve resumen del género musical no se ha hecho casi referencia al cine europeo o de otras latitudes, mientras todo el espacio lo han ocupado los Estados Unidos. La razón, como se dijo al principio, es que el «musical» ha florecido como estilo y ha dado sus mayores figuras en América. Las excepciones suelen ser pocas y no añaden demasiado a la historia. O son homenajes al musical americano, como los *films* de Jacques

Demy (especialmente su segundo musical, *Les demoiselles de Rochefort),* o se adhieren más bien a la opereta tradicional, como sucedió en Alemania o Austria. *El congreso baila,* de 1931 (Mark Charrell), sigue siendo el modelo del musical alemán, pesado y ampuloso, que desciende directamente de la opereta.

El cine inglés, pese a su antigua relación con el *music-hall,* tampoco ofrece productos originales. Y cuando Bergman se propone un *film* musical, naturalmente, elegirá algo más culto: *La flauta mágica,* de Mozart, homenaje delicioso, pero que se adscribe más bien a la ópera filmada.

Esto nos lleva otra vez al planteamiento inicial: ¿qué es el cine musical? Es posible que, ante todo, sea un entretenimiento superficial, a menudo insoportablemente ramplón y convencional. Pero en sus obras más logradas su seriedad estética es tan rescatable como en cualquier otra clase de *film.* Su temática puede ser frívola y hasta inexistente, simple vehículo para encajar números musicales, pero su construcción formal exige un talento (una suma de talentos) que puede conducir a un intenso experimento de belleza y armonía.

Otra vieja discusión, la diferencia cualitativa entre drama y comedia, entre tragedia y farsa, minimiza la categoría artística del musical. Sin duda, aunque es posible, resulta difícil imaginar las vicisitudes de *Hamlet* transformadas en comedia musical (aunque es factible bailar su tragedia). Un *film* inglés relativamente reciente, *¡Oh, qué bella guerra!,* revela, con su feroz sátira pacifista y su humor corrosivo, que no todo es intrascendente en el musical.

El mundo del musical tiende al placer y la alegría, a menudo al escapismo; pero sería demasiado académico negar que en sus cimas la creación de belleza, el goce vital de su libre adhesión al lirismo y la danza, son objetivos por lo menos tan admisibles como la descripción del dolor y el sufrimiento del mundo. No deja de ser interesante que los grandes *films* musicales, como *Singin' in the Rain,* sean verdaderas obras maestras, a pesar de reflejar «artes menores» que han nacido de la veta popular, de la canción o el baile que el *vaudeville* y la revista crearon con simplicidad e imaginación.

Alain Lacombe y Claude Rocle (4) señalaban, asimismo, un dato sociológico interesante acerca de la función de la comedia musical dentro del cine de Hollywood: «Representa —escriben— el lugar en que se cumple su deseo de *clausura* (y que circunscribe como campo erótico), donde sumergir al espectador de modo autónomo, y dotado de leyes propias para hacerle degustar el placer que se deriva

(4) *Revista Cinéma* (número fuera de serie): «De Broadway a Hollywood. L'Amérique et sa comédie musicale», París, 1981.

de la irrupción de su diferencia respecto al mundo referencial. Diferencia constituible hasta el infinito conforme a la jerarquía establecida entre varios géneros del cine clásico, puesto que todo pequeño universo por ellos constituido no hacía sino llevar hasta consecuencias extremas el mismo principio de la autarquía y autosuficiencia de un lugar singular en donde ninguna dialéctica o conflictividad podían instaurarse entre dentro-fuera, derecho-inverso, llano-vacío, latente-manifiesto, visible-invisible. Para el cine clásico de Hollywood, se trataba sólo de constituir un lugar donde el fantasma de la unidad, de la homogeneidad, de la clausura y de la compatibilidad pudiera circular libremente.»

Ficción, por lo tanto, llevada al extremo de su autosuficiencia, de la evasión infinita. Pero también el mundo de belleza y ritmo que sirvió al cine para explorar sus medios expresivos en campos tan propios de su riqueza visual y sonora.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º derecha, Madrid-13).*

RAICES DE LA PINTURA EXPRESIONISTA MEJICANA

Se llama pintura expresionista a la que *expresa* estados psicológicos depresivos y obsesivos, a la pintura triste y deprimente que brota a la vista de la injusticia social y de los problemas espirituales.

Este tipo de pintura va casi siempre acompañado de un colorido obscuro y apagado, de un dibujo irónico, acartonado y burlesco y de una técnica descarnada y abocetada.

Lon pintores expresionistas utilizan con frecuencia grandes superficies y rodean sus figuras con líneas en forma de alga o látigo, que denuncian su parentesco con el *modern-style* y el simbolismo.

1. ANTECEDENTES FILOSOFICOS Y LITERARIOS

La depresión y la angustia han existido siempre; pero el pintor no las podía reflejar con libertad por considerarse esta expresión como algo impúdico y antiestético. Hasta el siglo XIX el pintor tenía que pintar al modelo tal como aparecía, con su sonrisa fingida, con su postura estudiada, con su aparente tranquilidad. No se tenía derecho a profundizar en la persona, en su interioridad, en sus proble-

mas. No se podía sacar a luz el estado de la persona retratada, ni expresar tampoco el estado del artista retratante.

Todo tenía que ser aséptico en nombre de no sé qué belleza estratificada y escolastizada. Se enfrentaban los cánones clásicos con la vida y sus problemas, como si la belleza no se encontrase en el dolor y en la lucha contra los obstáculos de la vida.

En el primer tercio del siglo XIX Kierkegaard razona y establece una serie de principios que justifican la depresión y el pesimismo vital. Kierkegaard es un hombre profundamente religioso, que encierra un alma atormentada en un cuerpo deforme. Arrastra un gran complejo de culpabilidad desde su juventud. Este complejo no nace de una conducta personal, sino del concepto que él tiene de la vida. Todo ser humano, por el mero hecho de serlo, es ignorante, torpe, defectuoso, es, en una palabra, limitado, por eso es un ser pecador. Para Kierkegaard vivir es pecar, vivir es arrastrarse por la tierra dejando un reguero de frustraciones, injusticias e infidelidades.

Heidegger es un seguidor, en cierto modo, de Kierkegaard. Como él es profundamente religioso, hasta el extremo de ingresar en la Compañía de Jesús en su juventud, aunque luego sus dudas y sus planteamientos vitales le llevasen a profesar una especie de religión negativa, olvidando y, en cierto modo, negando a Dios. Para Heidegger el hombre no está angustiado por el pecado, sino por su contingencia. El hombre ha nacido para morir. La existencia auténtica es aceptar el hecho de nuestro ser para la muerte. Cuando nos vamos aproximando a nuestro fin *(ende)*, vamos perdiendo el miedo a nuestra contingencia, a nuestro ser ahí *(dasein)* y alcanzamos la libertad para la muerte *(freiheit zum tod)*.

Somos temporales y debemos alcanzar nuestra maduración en la aceptación de nuestra contingencia intrascendente.

Otro pensador que refuerza esta corriente filosófica es Jaspers, que nació en el seno de una familia protestante y perdió la fe apartándose del cristianismo. Se doctoró en medicina y se especializó en psiquiatría. Desde su experiencia como psicoanalista escribe sus obras filosóficas, en donde demuestra que la angustia nace de una infidelidad a la propia conciencia, a una conciencia informada por un sentimiento panteísta, según el cual la parte debe ser fiel al todo.

Si Jaspers se olvida de Dios o le hace aparecer como un dios impersonal, Sartre niega su existencia y cae en el más negro pesimismo. Es el más radical de los filósofos existencialistas. Para él la vida es absurda, los hombres que nos rodean son nuestro infierno, y el cosmos, un engranaje monstruoso que nos devora. No sabemos por

qué existimos, a dónde vamos y de dónde venimos. Estamos ahí, sin encontrar una justificación a nuestra existencia.

Finalmente, citaremos a Gabriel Marcel, católico francés, que admite las incongruencias de la vida, el misterio de la existencia humana; pero que ofrece una solución para luchar contra la angustia en la esperanza cristiana, en la obscuridad racional de la fe.

Junto a las ideas filosóficas, aparecen las manifestaciones literarias en forma de novela o representación teatral, que popularizan el existencialismo dogmático y llegan a las masas cambiando su modo de ver la vida.

Son famosas las novelas de Kafka: *El castillo, El proceso, La metamorfosis,* etc., en donde aparece el hombre como ser machacado e incomprendido, impotente ante unas leyes biológicas, sociales, psicológicas, contra las que nada puede hacer. Un hombre que vive condenado a moverse como una pieza de un engranaje, de una maquinaria sin sentido.

Son también conocidas las narraciones de Camus: *La peste, El extraño, El hombre rebelde,* que rezuman tristeza y pesimismo y en las cuales se van excluyendo todos los consuelos que la teología, la filosofía, o la fraternidad humana pueden dar al hombre. Sólo queda aferrarse a un vitalismo ciego, es decir, a ese vivir cada día sin saber a dónde se podrá llegar, a ese caminar sin tener meta ni fin.

Junto a estos dos autores cabe situar a Gide, que, después de vivir una intensa vida espiritual, deja de creer en el más allá para creer sólo en la materia *(Los alimentos terrestres),* y cuando experimenta que el placer de los sentidos no trae la felicidad, busca la paz en la soledad *(El pantano),* y cuando se convence que la soledad trae la angustia y depresión, dirige su mirada hacia la justicia social; pero también aquí fracasa, pues un viaje a la URSS, le desengaña y le hace caer en cuenta de que el comunismo no es una ideología que convierta el mundo en un paraíso *(La vuelta de la URSS).*

¿Qué le queda al hombre? Solamente dejarse llevar de su instinto, obrar según le aconsejen las circunstancias, capear el temporal.

No sabemos a dónde vamos. Hay que sobrevivir comprando y vendiendo vivencias para obtener una felicidad intrascendente, como Gide propone en una de sus últimas obras *(Los monederos falsos).*

Poetas como Rilke, Verlaine, Rimbaud, etc., expresan su angustia y su deseo de encontrar un camino para la felicidad. Tartamudean palabras, susurran soluciones; pero no hacen más que flotar en un mar de confusiones y dudas.

El existencialismo se refleja también en las obras teatrales de Ibsen. *El pato salvaje, La dama del mar, La casa de muñecas,* son exponentes de la lucha entre una ética ideal y una limitación de las fuerzas humanas. Vivir es pecar. El ser racional está programado casi en todo. Su libertad existe, pero está tan presionada por el carácter y por las estructuras sociales, que el hombre tiene que luchar contra corriente con pocas garantías de éxito.

El dramaturgo sueco Strindberg defiende la degradación humana lenta, pero inevitable. El amor poco a poco se convierte en egoísmo, la ilusión en cansancio y la justicia en ambición.

Sus obras: *Adviento, El nuevo reino, El padre,* etc., son ácidas, pesimistas, amargas. El vaso de arcilla *(el hombre)* corrompe el contenido divino *(el amor).*

Esta siembra de ideas oscuras y deprimentes influyen en la pintura nórdica y germánica. Las artes plásticas, que son enormemente permeables al ambiente, se enriquecen pronto con obras que así lo demuestran y lo acusan.

La pintura que, en estos años, está estrenando la libertad, que comienza a apartarse de esos cánones académicos y clásicos, que se aleja del realismo y del naturalismo, para vivir su propia vida, quiere expresar las ideas del hombre más que su figura, sus costumbres y su periferia.

Al expresar las ideas de la época, que son confusas, desorientadoras, deprimentes, nace la pintura de la angustia, que es la pintura expresionista.

2. EL ARTE EXPRESIONISTA NORDICO Y CENTROEUROPEO

Se ha querido considerar al expresionismo como el polo opuesto del impresionismo. El primero es subjetivo y está lleno de simbolismos y de tristeza; el segundo copia de la realidad y es luminoso, radiante y alegre; pero carece de un contenido intencional. No cabe duda de que la contemplación de las obras pertenecientes a ambas corrientes pueden ofrecer una sólida base para dar por buena esta apreciación.

Wilhelm Worringer en su obra *Formprobleme der Gothik* (1912), habla de dos estilos: el nórdico-germánico y el mediterráneo, y al descubrirlos, va señalando sin querer, los rasgos y características de expresionismo y del impresionismo. El estilo primero es propio de los hombres reflexivos, introvertidos y un poco melancólicos, de los hombres de las brumosas tierras del Norte y del centro de Euro-

pa; el segundo es típico del latino, del hombre soñador, optimista y un tanto superfical, que habita en las tierras cálidas y soleadas del Sur.

De hecho el expresionismo floreció en Suecia, Noruega, Alemania, Polonia, Rusia, y el impresionismo brotó en Francia, Italia y España. Sin olvidar que fueron muchas las excepciones que se dieron en ambos campos.

El término *expresionismo* fue divulgado por Horwart Walden, cuando fundó la revista *Der Sturm*. Se empezó a emplear la palabra latina *Expressionismus*, en vez de la alemana *Ausdruck* con el fin de dar más fuerza a esta corriente artística.

Es muy difícil decir quiénes son los primeros expresionistas. Se da el caso de que en Alemania existen impresionistas que empiezan a pintar escenas trágicas, desnudos rudos y grotescos, y emplean una técnica descarnada, casi esgrafiada que transforma los retratos en bocetos burlescos, en una palabra, que emplean temáticas y métodos propios del expresionismo. Son como un puente que une ambas tendencias. Tal es el caso, por ejemplo, de Lovis Corinth († 1925) y Max Liebermann († 1935). Prescindiendo de estos artistas ambivalentes se suelen citar como pioneros de este movimiento expresionista al noruego Edvard Munch († 1944), al flamenco James Ensor († 1947) y al alemán Emil Nolde († 1953). Los tres tienen una existencia trágica, llena de penalidades y fracasos; los tres están influidos por los grandes escritores existencialistas y los tres son asiduos admiradores de uno de los paranoicos más geniales y más derrotistas que ha habido, Vicente Van Gogh.

Cada uno tiene sus notas individuantes e imprime en sus obras huellas muy peculiares. Munch se distingue por sus líneas envolventes, por sus superficies monocromáticas y por sus rostros huesudos. Ensor es quien pone de moda las máscaras y las zarabandas carnavalescas, que luego copiarían muchos maestros expresionistas, como Gutiérrez Solana. Las máscaras para Ensor eran las auténticas caras, las de los hombres que sufren y que se retuercen de dolor en medio de angustiosas muecas. Nolde, hombre profundamente religioso, pinta escenas martiriales, vidas de anacoretas, pasajes evangélicos, en los cuales aparece la parte trágica de la vida interior, la noche oscura del espíritu. Estas obras están en contacto con la mística nórdica de Eckart, Suso y Tauler.

Junto a estos pintores tenemos que colocar a los del grupo *Die Brücke* (Kirchner, Pechstein, Müller, etc.) y a los del grupo *Blaue Reiter* (Marc, Kandinsky, Macke, etc.) que trabajaron en Alemania.

También tenemos que mencionar al polaco Kokoschka, a los rusos Soutine y Chagall, al búlgaro Pascin y a los austriacos Gerstl y Schiele.

Todos ellos son auténticos maestros en expresar con tristeza y con ternura, con símbolos o con la expresión de los ojos y el contraste del color, las tragedias humanas, los desgarrones del corazón y todo eso que atormenta al hombre y le destruye por dentro, como es el fracaso de los sentimientos, la incertidumbre del más allá, la falta de solidaridad humana.

3. EL EXPRESIONISMO EN MEJICO

El expresionismo nórdico y centroeuropeo atrajo las miradas de las personas cultas y sensibles del mundo occidental. Pronto brotarían en la Europa latina pintores expresionistas, pocos pero importantes, como Gromaire, Rossi, Gutiérrez Solana, Valle.

La tendencia expresionista pasó pronto de Europa a Iberoamérica, y aparecieron Carlos González en Uruguay, Antonio Berni en Argentina, Manuel Alandia en Bolivia, José Sabogal en Perú, Galo Galecio en Ecuador y Cándido Portinari en Brasil.

A Norteamérica también llego el expresionismo. Rattner, Knaths y Marsh demostraron que habían captado perfectamente el espíritu de esta corriente artística, y que por su fuerza melocromática y su dibujo caricaturesco estaban a la altura de los maestros expresionistas de cualquier país.

Pero fue en Méjico en donde esta clase de pintura destacó con más fuerza, tanto por la cantidad de artistas como por la calidad.

A ello contribuyó, además de la influencia de los expresionistas europeos, que fue mucha, la situación política del país, en plena revolución, y los elementos figurativos del arte azteca y maya, que eran caricaturescos, trágicos y de duros perfiles, y que evolucionando podían ser fácilmente conducidos al expresionismo.

Los pintores socialistas mejicanos que forman la escuela expresionistas no son un fenómeno humano que se produce casualmente, no son una novedad, poco menos que imposible de explicar, tienen unas raíces bien claras y determinadas.

Muchos de ellos viajan a Europa y conocen personalmente a Picasso, que, en su época azul y rosa, fue expresionista, conocen a Gromaire y a Rouault, contemplan las obras del expresionismo muniqués. Varios marchan a Estados Unidos y conectan con el expresionismo del pintor Max Weber, norteamericano de origen ruso.

La doctrina de la angustia, núcleo de la filosofía y literatura existencialista, apenas influye en ellos directamente. Tal vez, a través de algunas obras marxistas inspiradas en Sartre y de algunos escritores de ese gran admirador de Kiekergaard, que es Unamuno.

La influencia del existencialismo filosófico es indirecta, se da mediante los pintores europeos expresionistas, como decimos.

Otra raíz importante es la opresión a que fue sometido el pueblo mejicano, primero por algunos conquistadores españoles, luego por los norteamericanos, que mutilaron el territorio de Méjico en varias ocasiones y, finalmente, por la aristocracia nativa, que acaparó los mejores centros de producción agrícola del país, dejando a muchas familias campesinas en la miseria.

Esta opresión dio origen a la revolución de Madero, que derrocó a Porfirio Díaz (1910), que terminó con la promulgación de la Constitución del 1917, Constitución que sólo logró desarrollarse por entero con Cárdenas en 1934-40. Toda esta lucha en favor de la justicia social no sólo fue la temática de estos pintores mejicanos, sino que fue también el motor y el molde que puso en marcha y dio forma a esta pintura expresionista.

Finalmente, diremos que las terracotas de Monte Alban y Mitla, los atlantes de Tula y los dioses de la cultura totoneca, son unas muestras *proféticas* del expresionismo. Este arte tenía que ser para estos pintores como un mensaje genético que no podían dejar de escuchar.

4. EL GRUPO

El grupo que componen los pintores expresionistas mejicanos es sumamente interesante y no es demasiado conocido en Europa. Se citan a los tres grandes; pero se ignora a los demás.

En primer lugar hay que mencionar a José Guadalupe Posada († 1931) que nació en Aguascalientes. Aprendió a grabar en la ciudad de León. En 1887 marchó a Méjico, en donde trabajó hasta su muerte. Durante este tiempo realizó más de quince mil grabados. Se hizo famoso por sus *calaveras*, que son representaciones de seres vivos, de objetos inanimados, y aun de simples ideas, en forma de cráneos y esqueletos. Estos trabajos están llenos de ironía de causticidad. Posadas se sirvió de estas *calaveras* para luchar contra la tiranía, para ridiculizar la ambición capitalista, para denunciar la injusticia social.

El dibujo es caricaturesco, sumamente expresivo, enormemente original, hasta el extremo que se ha hablado del posadismo, como de un estilo propio. En realidad Posada es un expresionista con un gran sentido onírico.

Posada orientó a Rivera en su carrera artística. Rivera († 1957) fue un rebelde desde su juventud. Apenas tuvo maestros académicos. En plena juventud se independizó y se convirtió en autodidacta. En 1907 obtuvo una beca para ir a Europa. Recorre diversos países: Inglaterra, Holanda, Francia, Italia, Portugal, España. En Madrid trabaja en el taller de Chicharro, pintor impresionista y simbolista de gran imaginación. En París traba amistad con Picasso y con Gris y le transmiten su afición al cubismo y al expresionismo. De los muralistas italianos aprende la grandiosidad de la composición y la técnica de la pintura al temple.

Caminante incansable, hace varios viajes a la Unión Soviética y a Norteamérica. Comunista convencido, desea propagar esta ideología mediante grandes murales que sean como una especie de altavoz que grite al pueblo y le anime a luchar contra la injusticia.

Rivera, Orozco, Alfaro Siqueiros, Revueltas y otros, que fundan el Sindicato de Pintores, son respaldados por Vasconcelos, esteta idealista, y uno de los pensadores más profundos y progresistas de Méjico, con lo cual logran hacerse populares.

Los trabajos de Rivera son grandiosos. Sus figuras son rígidas, duras, esquemáticas y recuerdan a las de Gromaire, el gran expresionista francés. La composición es abigarrada y densa; pero perfectamente equilibrada. Hay obras, como *La vendedora de flores,* que son un modelo de distribución de valores. El colorido es brillante y atrevido, aunque emplea también colores apagados. En Rusia decoró la Casa del Ejército Rojo; en Nueva York, el Rockefeller Center; en Detroit, la Escuela de Bellas Artes; en Méjico, la Rectoría de la Ciudad Universitaria; en Cuernavaca, el Palacio de Hernán Cortés, etcétera. Su obra es inmensa, cientos y cientos de metros cuadrados llenos de figuras agitadas, oprimidas, angustiadas.

José Clemente Orozco († 1949) es un doble de Rivera. Igual a él en todo. Fue orientado por Posada, viajó por toda Europa. Visitó Norteamerica. Luchó en favor del marxismo y pintó también enormes murales.

Orozco introduce en sus composiciones la metalización de los animales (caballos mecánicos, por ejemplo), el simbolismo mecanicista, endurece los contornos y los ropajes. Utiliza un colorido más oscuro que Rivera, sobre todo en los fondos y rellenos, y coloca (me-

dievalismo) muchas figuras de espalda. Sus personajes, como los de Rivera, son tristes y deprimidos. Están en tensión, viven una existencia trágica.

Entre sus murales descuellan los pintados en Dartmouth College y Pomona College (Estados Unidos) y los del Palacio de Bellas Artes de Méjico, la Universidad de Guadalajara y la Biblioteca Gabino Ortiz de Jiquilpán.

David Alfaro Siqueiros, que nació en Chihuahua en 1896, es el tercero de los grandes maestros mejicanos. Sus ideas marxistas le hicieron intervenir en diversos enfrentamientos armados (entre otros la guerra española) y le costaron encarcelamientos y destierros. Su temática es siempre pro comunista: *Muerte del invasor, La revolución mejicana, Entierro de un obrero muerto, Víctima proletaria, Proceso al fascismo,* etc.

Su estilo es más ancestral que el de los pintores precedentes; recuerda al arte precolombiano. El dibujo tiende hacia la línea curva, las facciones de los personajes son gruesas, el aspecto pesado, el paisaje es desértico, el movimiento es intencionadamente torpe, la expresión es dura, el gesto bronco. Siqueiros es el más violento en la vida y en el arte de los artistas del grupo.

A pesar de su indigenismo, este artista está también influido por los grandes pintores europeos, también viajó por Europa (Rusia, Italia, Bélgica y sobre todo, España). En Norteamérica realizó varios murales; pero fue expulsado por sus ideas marxistas.

Javier Guerrero nació en el mismo año que Alfaro Siqueiros. Fundó con él y con Rivera la revista *El Machete* (1912). Decoró en Guadalajara la casa de Zuno (1925). Realizó los murales de la Escuela mejicana en Chillán, las del Hipódromo en Santiago de Chile y otros en Chipingo, Cuernavaca, Guadalajara y en la ciudad de Méjico.

Colaboró con Rivera en los murales de la Secretaría de Educación. Su pintura es semejante a la de éste, hasta el extremo de no distinguirse de ella.

Sin salirse del expresionismo, pero inclinándose al cubismo surrealista, se encuentra Rufino Tamayo (nacido en 1899). Este maestro se aparta del estilo de los precedentes para llegar a unas cotas insospechadas por caminos extraños. A los veintidós años ya era profesor de dibujo en el Museo Nacional de Antropología. A los treinta y cuatro le encargan el gran mural del Conservatorio de Música. A los cincuenta y uno expone en la Bienal de Venecia alcanzando un éxito singular. Tres años más tarde gana el Primer Premio de la

Bienal de S. Pablo. Poco después es condecorado con la Legión de Honor y pinta el famoso mural *América*, en Houston (Texas). A continuación le encargan, para el edificio de la Unesco en París, otro mural gigantesco. En los años sesenta expone en Nueva York, Londres, Bruselas, Roma, Venecia, etc., con lo que logra un prestigio enorme y alcanza varios premios importantes.

Tamayo utiliza los animales para expresar estados psicológicos humanos, especialmente a los perros. Los animales que aúllan, rugen, relinchan, están recordando los gritos de los que sufren, de toda una clase social de un pueblo. Su tremendismo zoológico es impresionante. Sus seres de figuras que intentan alcanzar algo son también símbolos angustiosos: *Mujer alcanzando la luna; Mujer alcanzando al espectador*, etc., están llenas de un gran dinamismo psicológico y de una fuerza vital fuera de lo normal.

José Chaves (nacido en 1909), otro de los muralistas que componen este grupo, es autor de varios frescos de extraordinaria calidad, realizado en Jalapa, Veracruz, San Miguel de Allende, etc.

Sus figuras gruesas, calmosas, de grandes manos y pesados pies, tienen un gran parentesco con las de Orozco. Son obreros, labradores de aspecto triste y cansino, miembros de un pueblo desesperanzado. Chaves ha sido profesor de varios centros docentes y ha dejado un gran número de alumnos.

Francisco Goitía (nacido en 1884) es tal vez el más trágico —el más expresionista— de los pintores del grupo. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Méjico. En 1904 fue a Barcelona, en donde pasó cuatro años. Después pasó otros cuatro años en Italia. Vuelto a Méjico pinta una serie de obras de un patetismo inigualable. Manejó el óleo, el pastel y el carbón con igual fuerza. Su obra máxima es *Tata Jesucristo* (1927), que le sitúa en la historia del arte como un gran maestro. En este cuadro aparecen dos figuras sentadas, un cirio ardiendo y unas flores amarillas. Jamás el dolor ante la muerte alcanzó expresión más alta y desgarradora. En este cuadro vemos a toda la humanidad, desamparada, que en medio del dolor y de la impotencia busca a Dios, único consuelo.

Miguel Covarrubias († 1957), que estudió en Méjico y en Estados Unidos, se dedicó a la caricatura y a la ilustración de revistas. Colaboró en Vanity Fair, Fortune, Harper's Bazaar, Life, etc. Llegó a ser uno de los más cotizados dibujantes humorísticos. Como muralista realizó obras importantes, tanto en Méjico como en Norteamérica. Dentro del expresionismo es el menos triste del grupo, hasta el extremo de que algunas de sus obras se salen de esta corriente.

Coleccionó piezas precolombianas, viajó por Europa, Asia y Africa y publicó varias obras sobre arte.

Fernando Leal († 1964) fue profesor de la Escuela de Bellas Artes. Mantuvo estrecha amistad con Rivera y Orozco, y con ellos aprendió a realizar pinturas murales. En 1939 la Universidad Nacional de Méjico le encargó la ejecución de los murales del Anfiteatro Bolívar, pintados al fresco, en los que retrató a varios personajes históricos, tales como Bolívar, San Martín, Miranda, etc., obra que se considera como una de las más importantes de este pintor. También se dedicó al grabado, y aquí es donde se manifestó más su expresionismo, que recuerda al de Gutiérrez Solana por su espíritu carnavalesco.

Julio Castellanos († 1947) trabajó en Europa, Sudamérica y Estados Unidos. Realizó obras populares, en donde aparecen los campesinos en situación conformista, mostrando una resignación casi biológica. A pesar de la dulzura con que están ejecutadas las obras de Castellanos, éstas son suavemente melancólicas. Expuso en París, Buenos Aires, Nueva York. Siempre con éxito.

Finalmente, citaremos a Juan Charlot, que nació en París (1898) de padre francés y madre mejicana. Durante varios años vivió en Méjico. Realizó varios murales, unos solo, otros en colaboración de Rivera, por quien sentía gran admiración. Fue también admirador de Posada, y como él realizó obras caricaturescas y grabados de estilo precolombino.

A pesar de su estilo expresionista mejicano, hay en Charlot una gran influencia de Cézanne. Charlot trabajó en Norteamérica al servicio de la Fundación Carnegie y fue profesor de la Universidad de Hawai.

A estos maestros podríamos añadir otros varios; pero creemos que estos son, tal vez, los más representativos y los que de verdad crean el expresionismo mejicano, una de las corrientes artísticas más importantes de América.—*JOSE MARIA MOLINER. Complejo San Nicolás de Bari. Torre C, 5.º B. Alicante.*

TANATOS Y EROS EN LA POESIA DE FELIX GRANDE

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

C. VALLEJO

La hora centellea y tiene su cuerpo
el mundo ya es visible por tu cuerpo
es transparente por tu transparencia.

O. PAZ

Mas la conciencia existe, como actividad reflexiva, porque vuelve sobre sí misma, agotado su impulso por alcanzar el objeto trascendente. Entonces reconoce su limitación y se ve *a sí misma, como tensión erótica,* impulso hacia *lo otro inasequible.*

A. MACHADO

Por la fecha de nacimiento (1937), el traumatismo provocado por la guerra civil y la afinidad generacional con un grupo de poetas de tendencia progresista, la poesía de Félix Grande tiene puntos de contacto con la primera poesía testimonial de los escritores de la «Generación de 1950», así como con la profundización subjetiva de lo social que se observa en los últimos escritos de los componentes de este grupo. Esto explica la inclusión de Félix Grande en la *Antología de la nueva poesía española,* de José Batlló (Madrid, El Bardo, 1968), ya que el criterio generacional seguido por el compilador atiende al cambio que los poetas sociales experimentan en la década de los sesenta, es decir, al deseo de integrar dialécticamente subjetividad y objetividad en un lenguaje capaz de penetrar las distintas parcelas de la realidad. Sin embargo, el carácter autodidacta, asistemático de la formación de este poeta dificulta su integración en una específica corriente literaria.

De todas formas, la obra poética de Félix Grande está íntimamente ligada a las corrientes estéticas de la posguerra civil: 1944 es una fecha clave en la evolución literaria de este período. En este año aparece *Espadaña,* revista literaria desde la que autores como Crémer y Eugenio de Nora inician el cultivo de una poesía de tipo social en abierta oposición al formalismo y esteticismo de corrientes poéticas de posguerra, como el garcilasismo. El movimiento de rehumanización de la poesía de posguerra se realiza bajo el magisterio de Antonio Machado, Alberti, Luis Cernuda y los hispanoamericanos César Vallejo y Pablo Neruda. *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso, cons-

tituye un revulsivo sobre la guerra y sus efectos. El lenguaje coloquial y descarnado de este poemario traduce el doloroso desarraigo del hombre histórico español de esta época. A mediados de siglo la preocupación social, en su vertiente socialista, es la nota que distingue a los primeros escritos de los componentes de la «Generación de Medio Siglo»: Gil de Biedma, Caballero Bonald, Angel González, Angel Valente, José A. Goytisolo, etc. Razones de orden histórico, como el inmovilismo de las estructuras sociales del contexto histórico español, así como la constatación de que la aprehensión de la realidad social española exigía nuevos instrumentos expresivos, lleva a la mayoría de los componentes de este grupo a una mayor preocupación por el lenguaje poético, y no sólo por el contenido (1). Sin abandonar la preocupación social, la obra madura de estos escritores supone una profundización de la realidad mediante la conjunción de lo histórico y lo subjetivo. La invalidación de ciertos esquematismos ideológicos, la pérdida de fe en la eficacia de la literatura como arma política, van dando paso a una crítica del lenguaje.

La lectura de la poesía de Félix Grande evidencia el compromiso del autor con el hombre y el mundo. Proyectando el dolor individual que nace del contacto con la miseria física y moral del país, al dolor colectivo, universal, el hablante lírico nos va expresando en un rico lenguaje con una gran variedad de registros el terror primitivo del ser humano ante un mundo en permanente crisis (2). Este miedo cósmico tiene su raíz en la guerra civil española, conflicto que obsesivamente marca la vida personal y literaria del escritor (3), como se revela en la lectura del poema «Generación» (4):

---

(1) «Fundamentalmente se usa acusar a la novela y a la poesía realista de lo que ha dado en llamarse *contenudismo* (es decir, de prestar atención exclusiva al contenido), así como de esquematismo conceptual y, correspondientemente, de despreocupación por los elementos propiamente literarios de la estructura y el lenguaje narrativos y poéticos.» C. Blanco Aguinaga, J. Rodríguez Puértolas, Iris Zavala: *Historia social de la literatura española*, III, Madrid, Castalia, 1979, p. 230.

(2) Sobre la ubicación generacional de F. Grande véase el ensayo de José Olivio Jiménez *Diez años de poesía española: 1960-1970*. Madrid, Insula, 1972, pp. 115-116. Un ensayo fundamental para la valoración de las corrientes poéticas de posguerra es el de J. Lechner: *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Parte segunda: de 1939 a 1974. Universitaire Pers Leiden, 1975.

(3) «Vivo aterrado, ¿comprende? No siento por ello ninguna vergüenza. Le contaré una anécdota: con ella he escrito algún poema sádico, con ella abriré la primera página de un libro para mí prematuro y urgente: mi autobiografía. Al estallar la guerra civil mis padres vivían en la provincia de Badajoz, en Mérida. Mi padre fue al frente. Mi madre quedaba solitaria, embarazada de mí, aguantando como podía la tensión de los bombardeos, las muertes, el terror ante las sirenas, trabajando en un "hospital de sangre". Me cuenta que a veces, tras los bombardeos, tenía el presentimiento de que alguno de los cadáveres era el de mi padre (¡que estaba a muchos kilómetros, en la línea de fuego!)» Declaraciones de F. Grande a Federico Campbell en *Infame turba*, Barcelona: Lumen, 1971, p. 199.

(4) En *Taranto. Homenaje a César Vallejo*. Madrid: Col. «Nos queda la palabra», 1978, páginas 41-42. Este poemario fue escrito en 1961 y publicado por primera vez en 1971.

En el mil novecientos treinta y siete
(quiero decir —vean crónicas— en ese monstruoso
revulsivo, que luego llaman la primera piedra —vean)
caí en este andadero, o derrotero;
más claro: en guerra; más lírico: en fraterna matanza,
cuando cartas son biblias (¡ay, destinatarios!);
más concreto: cuando
mueren mueren mueren mueren destrozados unos
y otros y unos y otros, y
entonces naces, naces:
madrina Amparo viene a tu bautizo un día de bombas,
se celebra un modesto llanto por la ausencia de papá soldado,
faltaban dulces, faltarán,
mamá inunda tu boca de leche con memoria
en que bebes su poderosa pena que ella repostaba
en las salas del hospital de sangre sito en Mérida,
otrora Emérita Augusta.

Respecto al impacto que la dimensión biográfica pueda tener en la obra de este poeta habría que apuntar que lo lírico no se reduce exclusivamente a lo individual, a pesar de que en la primera obra de Félix Grande existe un énfasis en la interioridad del hablante lírico, sin que esto indique que el contenido se reduzca a lo meramente subjetivo, ya que la experiencia individual es intransferible, y a la vez esta experiencia generalizada, universalizada, es lo que, en último análisis, define al poema (5). Sin olvidar que lo más significativo es el comportamiento de la función del lenguaje expresivo. El producto estético, en el caso de Félix Grande, constituye una sublimación neurótica o respuesta a la agresión circundante de los factores destructivos de la cultura. Aunque el arte no puede derivarse de la patología del autor ni del país, es evidente, como se desprende de la lectura de la obra de este poeta, que existe un recurrente motivo u obsesión ante la amenaza de incontrolables fuerzas desatadas por el ser humano.

Los tres poemarios de Félix Grande —*Música amenazada, Blanco Spirituals* y *Las rubáiyátas de Horacio Martín* (6)— marcan la trayectoria poética de un escritor en busca de su estilo, es decir, de un instrumento de aprehensión del sistema de relaciones del yo con el

(5) «*Lo expresado* no es, ni siquiera en situaciones concretas reales, algo individual y único, sino algo "general", que el oyente reproduce y así percibe. En poesía lo expresado, el contenido propiamente lírico, es necesariamente algo general no clasificado o no clasificable, *lo general innominado* (por esto, naturalmente, indecible)». F. Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1972, p. 198.

(6) Citamos por las siguientes ediciones: *Música amenazada*. Barcelona: El Bardo, 1966; *Blanco Spirituals*. Barcelona: El Bardo, 1969; *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*. Barcelona: Lumen, 1978.

entorno, del intimismo desgarrado y la historia. Las constantes unitarias de significados se organizan en torno al terror y la soledad del hombre amenazado tanto por sus fantasmas internos como por la violencia externa. Progresivamente el hablante poético de estos poemarios va superando esta soledad radical mediante la sensibilización de su desamparo en una visión erótica de la existencia.

En *Música amenazada,* colección fechada en 1963-1965, domina el carácter subjetivo por la internalización de una problemática que tiene como centro la sucesión temporal, musical, es decir, el cambio cualitativo de la conciencia individual e histórica. El tiempo aparece como la plasmación del precario destino temporal del hablante lírico. La conciencia del dolor se concretiza en el predominio del elemento orgánico donde se funden el sufrimiento del alma y el cuerpo:

Acabo de ordeñar dos o tres cigarrillos
descendiendo por las cloacas de mi tristeza.
El siglo veinte me golpeaba como a un gong.
Mi cráneo acabará resonando a chatarra.

(p. 9)

Desde los primeros versos de este poemario se advierte un anticonvencionalismo de la expresión y la creación de un lenguaje poético donde domina la libre asociación de elementos heteróclitos, el prosaísmo y toda una serie de recursos que sirven para problematizar una visión apocalíptica y a la vez ilusionada de la existencia. La situación de desamparo presente en que se encuentra el hablante lírico es resultado de la ruina de un tiempo pasado y la angustia del ser ante la muerte, típicamente heideggeriana, que define la temporalidad. El pasado, además de reflejar los efectos del deterioro del tiempo, sirve, mediante su evocación, para evitar la desintegración en el presente:

En la alta madrugada
despiertas de un disparo y te parece
que te han abandonado hace ya años
todos los que te quieren.

Toda la soledad de un golpe sorbes
y te quedas anciano de repente.
Como si el esqueleto entero fuera
colgando de tu frente.

(pp. 18-19)

Ante el terror que brutalmente se extiende por el universo («Este siglo de espanto diario, / de contabilizado rencor, / de odio mecánico, de hambre», p. 48) surge un anhelo de esperanza, simbolizada

por la espiritualidad de las «voces», que «seguís sonando e incidiendo / en la tierra bombardeada» (p. 49). Los signos negativos, destructivos, que por doquier asaltan al hombre, son neutralizados por la armonía o conjunción liberadora de la música, elemento ordenador del caos: «se diría que escuchas un órgano: es el mundo / y el tiempo, y un sonido de ilusión y orfandad» (p. 31). La última defensa contra los que violentan el orden instaurado por la música («música asfixiada», «catastrófica melodía», pp. 32-33) es el refugio de la locura, única forma de abolir el tiempo del sufrimiento:

Ahora esperas la bala o la hoguera mitológica
o el timbrazo furioso en la puerta, o la locura,
la locura entrañable, dulce, amada mía.
Tú, que venías con una partitura de amor.

(p. 41)

La necesidad de combatir la amenaza de la soledad, el desamor, la muerte, llevan al hablante lírico a buscar la serena inspiración de un escritor preocupado por la temporalidad: Antonio Machado, poeta cuyos versos, «Hoy buscarás en vano / a tu dolor consuelo», van melódicamente configurando en interiorizaciones parentéticas, la angustia ante un pasado cuyo olvido supone la irremediable aceptación del trágico destino del hombre:

Pero estás rodeado de anochecer y nieve,
todos tus poros sorben el frío del universo,
ya el labio inferior tienes sumergido en la nada,
ya el olvido se acerca descomunal y lento
como una densa niebla
o un megaterio ciego.

(p. 21)

Música amenazada traduce, pues, la angustiosa visión de un hombre acosado que lucha desesperadamente por establecer una afectiva conciliación con el entorno.

Blanco Spirituals es un poemario esencialmente comprometido con una situación histórica: la americanización de la guerra del Vietnam, es decir, la época de los grandes bombardeos de los años 1965-1966, fechas que corresponden a la publicación de este libro. El carácter fragmentario de los poemas traduce el miedo a la desintegración física y moral que el hablante lírico nos transmite, así como la necesidad de salvar el «yo» de la total desintegración. El predominio de la violencia institucionalizada fuerza al hablante lírico a subordinar la nota subjetivista, o rebeldía individualista, típica de *Música amenazada,* a la preocupación por el destino de la colectividad. Pero en la poesía

de Félix Grande el predominio del «yo» hay que considerarlo como una forma más efectiva para que el hablante lírico asuma el sentir de la otredad (7). El título, *Blanco Spirituals*, metaforiza la problematización y crítica contra la sistemática degradación del hombre por el hombre, así como la solidaria defensa por la prevaricación de lo humano. Esta responsabilidad ética se vehiculiza en el diálogo que el hablante lírico mantiene con testigos contemporáneos del genocidio, como James Baldwin, autor cuyas aspiraciones reivindicacionistas trascienden la pura discriminación racial:

Y ves hermanos de otras razas
discriminados, repudiados
en la otra piel del hombre: la cultura,
en la otra piel del hombre:
la libertad.

(p. 14)

El dolor, la angustia ante la imposibilidad de aliviar el dolor ajeno conduce al ensimismamiento como autodefensa contra los insuperables signos negativos del entorno («pero todo es literatura / continúo solo en mi despacho y la miseria está escondida», p. 61). De este frágil refugio surge, sin embargo, la desgarrada protesta contra unas condiciones que permiten la coexistencia pacífica de «la delincuencia infantil y la música de clavicordio» (p. 57), o la posibilidad de la felicidad con sus familiares, «mientras que los wallstreetianos requiebran el Pentágono / y envían gigantescos adolescentes y cajas de chicle al Vietnam» (p. 73).

Desde el punto de vista moral, la sistemática destrucción de valores lleva al hablante lírico a la defensa del mantenimiento de una conciencia alerta, vigilante. La situación límite a que le ha conducido su agónico vivir exige la aceptación de la responsabilidad ética de la existencia, es decir, el ejercicio de la libertad que comporta el vivir. El absurdo no puede llevarse hasta sus últimos límites (suicidio) y la angustia emana más de la necesidad del ejercicio de la libertad (Sartre) que de la muerte (Heidegger):

Ocurre que sigo viviendo, esto es, aceptando
las consecuencias de vivir, la complejidad mencionada:
y ocurre que, a la vista de que rehusar es, de algún modo,

(7) «Pero esa dialéctica del yo y lo social en este libro extrema su antítesis: se trata, hemos dicho, de lo "comprometido", y su amplio catálogo anuncia, en la perspectiva del mecanismo elegido, una voluntad totalizadora, la angustiosa necesidad de proyectar imágenes que capturen el caos actual; en último término: la necesidad de insertar el yo en una visión orgánica de la realidad.» Julio Ortega: «Los "Spirituals", de Félix Grande», *Mundo Nuevo*, 19, 1968, p. 90.

relativamente sencillo, pudiera deducirse, en buena lógica,
que yo elijo vivir, conscientemente, que lo elijo
todos los días, todas las mañanas, lo elijo sin cesar.

(p. 57)

El hablante lírico se siente, pues, responsable de testimoniar el fracaso de la condición humana, consciente de que el sentido a su existencia, a su trascendencia, hay que buscarlo en lo propiamente humano, es decir, en la libertad como proyecto. El compromiso del autor llega igualmente al planteamiento de la insuperable dicotomía entre la conciencia moral de la universalidad de su criterio y la imposibilidad de luchar contra la magnitud de la miseria que le rodea. Esto no implica una actitud derrotista, sino que se traduce en una lúcida manera de asumir subjetivamente el dolor ajeno:

Quiero decir que su conciencia como la mía como la de usted
queda de vez en cuando sosegada al borde de la avitaminosis
india africana latinoamericana & tres cuartos de lo mismo (...).

(p. 65)

Este conflicto es parte de la eterna contradicción que existe entre la función del intelectual, cuyas ideas reformistas no llegan a trascender la pura intencionalidad, según nos revelan las abstracciones y elucubraciones de «Imágenes», poema donde el hablante lírico imagina la supuesta calurosa acogida que dispensa a los desheredados. La realidad, sin embargo, nos descubre al escritor encerrado en el cobarde individualismo de la intimidad:

y pienso un poco en este siglo y en la vida maravillosa
en los obuses y una vez más en la desgracia la sangre el dolor
y sigo triste como una tapia a medio edificar
solo en este despacho escribiendo fumando bebiendo
escuchando la pluma y los pasos de los familiares
los ruidos de la cocina el gas butano el depósito del retrete.

(p. 62)

Blanco Spirituals representa la crítica de los falsos y degradados valores de un lenguaje consagrado mediante la integración en el discurso de un material tomado de la heteróclita realidad, desde las noticias del *ABC* hasta un manual cubano de las buenas costumbres del siglo XIX, así como numerosas citas de autores que solidariamente organizan una totalidad. Esta voluntad de estilo se traduce igualmente en grafías irregulares, como el empleo de haches arbitrarias (procedimiento usado por Cortázar en el cap. 69 de *Rayuela*), la

valoración poética de lo prosaico —«Oda fría a una cajetilla de L & M», «Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía»— y especialmente la valoración material, sensorial, de la palabra. Este último recurso recibe un amplio y profundo tratamiento en *Las rubáiyátas de Horacio Martín.*

En *Las rubáiyátas de Horacio Martín* la reconciliación entre la naturaleza humana y los factores represivos de la historia se supera por el erotismo. Esta forma de tomar conciencia del «yo» y del «otro» explica la importancia que el lenguaje poético sensual tiene en este poemario. La otredad a la que el hablante lírico aspira se proyecta hacia la mujer (cuerpo), único destinatario de esa voz que en monocorde soliloquio dialogado aspira a alcanzar la totalidad.

Respecto al título habría que apuntar que rubáiyat es una composición predominantemente erótica cuyo máximo cultivador fue Umar Jayyan (XI), poeta persa cuya inspiración se basaba, como en el caso de la poética de Félix Grande, en la búsqueda de una salvación del cuerpo, como metáfora de la vida y del cosmos. Horacio Martín es un artificio literario por el que el hablante lírico se desdobla en la angustiosa búsqueda de una identidad. Estos complementarios o heterónimos dramatizan las obsesiones y neurosis del poeta. Horacio Oliveira, el personaje cortazariano, encarna ciertos rasgos autobiográficos de Félix Grande, así como la problemática que se plantea el autor con sus figuras de ficción (8). En la introducción en prosa, el narrador-autor reconstruye, en ausencia de su amigo Horacio Martín, las claves de su vivencia. La inseguridad, el miedo y la cobardía lo mantienen en el exilio buscando nostálgicamente unas señas personales y literarias que corresponden al autor-narrador Félix Grande. El desarraigo espiritual convoca a otros escritores, como Onetti, autor cuyas obras nos muestran a personajes que buscan su realización en la reintegración con la mujer. Los personajes de Cortázar son, tanto para su propio creador como para Félix Grande, múltiples proyecciones de la personalidad del escritor que ayudan a combatir la soledad y a descubrir la mismidad.

Abel Martín, del «Cancionero apócrifo», es otro triste complementario de Antonio Machado, poeta cuyo concepto del amor descansa, como en la poética de Félix Grande, en la percepción sensual. El eros de Martín, como el del autor de *Las rubáiyátas*, no es platónico, sino

---

(8) «¡Vivimos, Julio, porque somos Juan Esteban Fassio y Abelardo Castillo, y porque al mismo tiempo somos Julio Cortázar y el Beto, y también porque somos Horacio Martín y Fernando Savater y Cioran; vivimos porque somos dado y boxeador, y guitarrero, y trompetista, y porque somos César Bruto! Y si no fuésemos todo eso nos moriríamos de soledad. ¡Vivimos porque somos varios, por lo menos!» Félix Grande: «Nadando en las paredes», en *Mi música es para esta gente*, Madrid: Seminarios y Ediciones, S. A., 1975, p. 79.

carnal, material y siempre en función de esa otredad necesaria para una plena conciliación. A esta otredad la designa Machado «esencial heterogeneidad del ser». La apropiación de la realidad objetiva en la poética de Félix Grande se realiza, pues, a través del cuerpo-conciencia y no en la pura conciencia.

La huida de Horacio Martín a tierras americanas plantea al narrador-autor problemas de orden existencialista en torno a la responsabilidad del ser humano abandonado en una soledad solidaria. En la misiva «Carta de Félix Grande a Doina», incluida en el epílogo de *Las rubáiyátas*, se incluyen reflexiones sobre el destino de Horacio Martín, tales como la necesidad de la superación del carácter individualista entre el hombre y el universo, según la tesis de Camus en *El mito de Sísifo.* El hablante ficticio rechaza la pasiva aceptación del destino del héroe de Camus («Asumir un esfuerzo inútil no significa vencer ni borrar a los dioses, sino glorificarlos —o inventarlos—», página 109), defendiendo la rebelión contra la divina arbitrariedad que, unida a los hombres, ha organizado el terror en la Tierra.

El tiempo lineal, físico, mecánico, aparece como otro obstáculo para la plena realización del ser y el hablante lírico invoca al pasado, el no-olvido, en forma de experiencia amorosa, como instrumento liberador necesario para asumir la mismidad en el presente:

Por eso en este cuarto en que estoy solitario
rememoro esta noche con pródiga avaricia
todo cuanto he vivido y cuanto he muerto
desde la carne múltiple y sagrada,
y brindo con un vaso de vino ante mi sombra
y humildemente lleno de orgullo y sol mi vida
y doy un beso a todas las mujeres del mundo
mientras estoy resucitando.

(pp. 52-53)

El tiempo, que es fundamentalmente erosión, desgaste («crueles pezuñas de los años idos», p. 86), se combate con la rememoración amorosa («lo amado vuelve a amarse y vuelve a amar, y por eso / con lenta fuerza se soporta la muerte», p. 22), e incluso la prenda de la amada se convierte en testimonio valioso e indestructible contra el fugitivo acontecer: «excepto el tiempo que nos aniquila / ¡Guarda el vestido aquel pordiós consérvalo!» (p. 82). La liberación del pasado no concluye con la reconciliación en el presente, sino asumiéndolo y realizándolo en esa temporalidad del lenguaje, donde los contrarios se adecuan en una instantaneidad que funde acto amoroso y actividad poética: «y el lenguaje me enseña su lección venerable: / que el Tiempo es un abrazo del hombre y la mujer» (p. 23).

El predominio del eros en la poética de Félix Grande está en función de la represiva realidad circundante contra la que se opone un violento impulso amoroso. En este nivel el arte funciona como arma subversiva, como medio de afirmación del hombre en un contexto histórico caracterizado por la represión de los sentidos (9). Amor, pues, o gratificación instintual esencialmente antisocial, principio liberador que se opone a un orden castrador:

Todo eso existe, Loba, encaminado
a malherir al inmortal placer
o a cubrirlo de sanguijuelas
llamadas miedo, culpa, angustia.

(p. 54)

El eros de Horacio Martín es fundamentalmente carnal, y la satisfacción espiritual y sensual aparecen fundidas en el cuerpo. La angustiosa búsqueda contra lo fugitivo, perecedero y coercitivo, se concreta en el desciframiento de los enigmas del cuerpo. La posesión erótica de la «patria de carne» (p. 30) es la única alternativa para superar la soledad, la alienación. El cuerpo, pues, no como simple forma de perduración, sino como posibilidad espiritual (10): «El tacto y el olfato y la lengua y la vista / junto a tu cuerpo son maneras de nacer» (p. 34).

Las numerosas imágenes eróticas de *Las rubáiyátas* son expresión de la búsqueda de la otredad como forma de realización del ser, ya que en la poética de Félix Grande, como en la de Octavio Paz, «ser es erotismo» (11). Pero amor también, como permanente desgarramiento, más que como correlación amor-muerte:

Que dure un día un año un mes
es lateral en el amor
Que se acabe es su precio
Que duela luego es su victoria

(p. 84)

La rebelión contra la represión sistematizada de los sentidos explica la tendencia en la poesía de Félix Grande hacia lo primitivo, elemental u orgánico, según nos revela la terminología somática, vis-

---

(9) «Art, if its object is to undo repressions, and if civilization is essentially repressive, is in this sense subversive of civilization», Norman O. Brown: *Life against death*. Conn: Wesleyan University Press, 1959, p. 63.

(10) Sobre la poesía de F. Grande, escribe Eduardo Tijeras: «Lo suyo es un fervor permanente, un saco henchido por la mimesis multicelular de una formación cultural vertiginosa y un sentido carnal, antes que histórico, de la responsabilidad universal.» «De la imposibilidad del poema y sobre los jóvenes poetas»: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 236, agosto 1969, página 299.

(11) «La amada está ya en nuestro ser, como sed y "otredad". Ser es erotismo». *El arco y la lira*, México: El Colegio de México, 1970, p. 180.

ceral, y la designación de la amada con términos como Loba (p. 36), víbora (p. 37), etc., así como la defensa de lo instintual en poemas como «Elogio de las bestias», «Canción de las panteras del deseo», etc.

La poética de Félix Grande, como nos descubre su complementario Horacio Martín, es una erótica (p. 11), es decir, que el lenguaje funciona como una prolongación del cuerpo, y como éste, se convierte en el centro de la preocupación del escritor: «La mujer, el lenguaje: para Martín, ahí está el universo» (p. 12). El lenguaje, el cuerpo-conciencia, se convierte, pues, en el instrumento idóneo para la apropiación de la realidad. Las palabras, más que signos, se convierten en objetos físicos, dotando al lenguaje poético de materialidad o sensualidad:

Los habitantes de esta brújula loca lamían su viejó asco
y hube de oír los aullidos de las cosas hambrientas
y un tumulto de manos esposadas y de tabernas sucias
que este silencio envuelve con hipócrita misericordia.

(p. 102)

Pero incluso la palabra con su gastado y vacío retoricismo es limitada para vehiculizar una exuberante conciencia de orden sensual: «yo que en el laberinto del idioma durante tantas horas he buscado / palabras que nombraran tu vestido, tus pechos, tus ojos y tu voz y tu pelo» (p. 80).

La poesía para Félix Grande es, pues, un intento de trascender el lenguaje para expresar lo inefable, acto de fe en la síntesis de la palabra y el ser, como forma de descifrar el sentido de la vida, según nos revelan los últimos versos de *Las rubáiyátas:*

Tú eres el enigmático solar
la mano que apacigua el espanto
la niebla enorme que todo lo besa

En 'vos confío En vos confío En vos confío

(p. 105)

Estos tres poemarios de Félix Grande marcan, pues, la evolución de una poesía que, surgiendo del dolor individualizado, se eleva al desesperado grito contra la violencia organizada de nuestro tiempo para culminar con la exaltación del poder eróticamente liberador de la palabra.—*JOSE ORTEGA (CA 230, Univ. Wis.—Parkside, Kenosha WIS 53141. USA).*

BIBLIOGRAFIA

EDICIONES DE FELIX GRANDE

Las piedras. Premio Adonais, 1963. Madrid, Editorial Rialp, 1964.
El perro. Premio Nacional de Cuentos «Biblioteca Gabriel Miró» 1966. Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966.
Las calles. Premio Eugenio d'Ors para novela corta de tema social. 1966. Barcelona, Editorial Ambito Literario, 1981.
Taranto. Homenaje a César Vallejo. Lima, CMB Ediciones, 1971. Reeditado en Seix Barral, 1971 y 1977, y en la Colección «Nos queda la palabra», Madrid, 1978.
Música amenazada. Premio Guipúzcoa de Poesía 1965. Barcelona, El Bardo, 1966.
Occidente, ficciones, yo. Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1968.
Por ejemplo, doscientas. Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1968.
Blanco Spirituals. Premio Casa de las Américas 1967. Madrid, Ediciones Saturno, 1969.
Apuntes sobre poesía española de posguerra. Madrid, Taurus, 1970.
Veintidós narradores españoles de hoy. Antología. Caracas, Monte Avila, 1970.
Biblíografía. Barcelona, Seix Barral, 1971. Segunda edición ampliada en 1977.
Mi música es para esta gente. Madrid, Seminarios y Ediciones, S. A., 1975.
Años. Antología. Madrid, Editora Nacional, 1975.
Parábolas. Madrid, Editorial Júcar, 1975.
Las Rubáiyátas de Horacio Martín. Barcelona, Lumen, 1978. 2.ª edición, 1979.
Memoria del flamenco. Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
Premio Hidalgo 1980 y Premio Nacional de Flamencología 1980.
Lugar siniestro este mundo, caballeros. Madrid, Legasa, 1980.

ALGUNOS ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE FELIX GRANDE

Brotherston, Gordon: «The speaking voice in Félix Grande's poetry». Homenaje a Helen F. Grant, en *Studies in Modern Spanish Literature.* Londres, Tamesis Book Limited, 1972, pp. 1-12.
Campbell, Federico: Entrevista «Félix Grande o las palabras», en *Infame turba.* Barcelona, Lumen, 1971, pp. 187-201.
Cattolica, Héctor: «Entrevista con Félix Grande», *Margen,* 3-4, París, otoño 1967, pp, 76-86.
Curutchet, Juan Carlos: «A propósito de Félix Grande», *Margen,* 3-4, otoño 1967, pp. 87-94.
Lucio, Francisco: «La poesía de Félix Grande, entre el insomnio y el miedo», Madrid, *Insula,* 307, junio 1972, p. 14.
Miró, Emilio: «Félix Grande: *Música amenazada*», *Insula,* 235, 1966, p. 5.
— «Félix Grande entre el verso y la prosa», *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 228, 1968, pp. 787-794.
— «Félix Grande y su heterónimo Horacio Martín», *Insula,* 387, 1979, p. 6.
Núñez, Antonio: «Encuentro con Félix Grande», *Insula,* 246, mayo 1967, p. 4.
Ortega, Julio: «Los 'Spirituals' de Félix Grande», París, *Mundo Nuevo,* 19, 1968, pp. 89-92.

Ory, Carlos Edmundo de: «Leyendo *Parábolas*, de Félix Grande», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, 1976, pp. 506-510.
Quiñones, Fernando: «Félix Grande: Premio de Poesía Casa de las Américas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 208, 1967, pp. 137-140.
Tijeras, Eduardo: «De la Imposibilidad del poema y sobre los jóvenes poetas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 236, 1969, pp. 282-307.

BORGES PARA DESCONFIADOS

Un verso —*La duda es un homenaje rendido a la esperanza*— y un atardecer cuyo recuerdo azota aún mi sangre son los dos elementos que tranquila y misteriosamente han venido convenciéndome de que la obra de Borges es una catedral neogótica erguida de noche en la profundidad de las sagradas selvas del Oriente para la secta de los desconfiados.

No hay camino recto hacia sus peldaños de piedra bien pulida. Una red de senderos que se bifurcan siempre forma como un laberinto y nunca se llega a sus columnas labradas antes de recorrer todos estos senderos llenos de estatuas, animales y edificios. Estatuas extrañas que cambian de volumen según la luz y la voluntad del caminante; cada una de ellas multiplicándose para sugerir alguna vez un peregrino que busca la eternidad, otra vez una flor o un retrato guerrero, una mano cortada, un filósofo olvidado, una leyenda imaginada. Animales que no existen, pero que la naturaleza hubiera podido crear y no lo hizo por descuido. Edificios que no tienen puertas, o si las tienen no llevan a ninguna parte; escaleras que te dejan subir, pero no bajar; pasillos con las paredes repletas de libros que no puedes tocar porque al intentarlo se pulverizan; hay otros, más interesantes aún por estar dedicados expresamente a los objetos del culto de los desconfiados: *casa del coraje, del individualismo, del tigre, de los espejos, de la metáfora, de la historia, del viejo cuchillo.* Esta última tiene una cinta magnética («Tanta dureza, tanta fe, tan impasible e inocente soberbia, y los años pasan inútiles»), y de todos los rincones se puede oír la voz de los cuchillos que están tiritando bajo el polvo.

Los desconfiados son gente de mucha paciencia, nunca se cansan y siempre caminan. Entiendo que muchos llegan a los portales de la catedral, pero casi siempre al anochecer y se quedan dormidos como troncos esperando a que salga el sol. Al despertar se dan cuenta de que se han equivocado: el deseo de ver esa metáfora de piedra se

la ha traído cerca de sus ojos, pero resulta que han pasado la noche amontonados en una esquina de estos senderos sin fin. Se ponen otra vez en camino, fatigando las selvas. Algún día tienen que llegar. Seguro que llegarán. Yo mismo llegué. Por lo menos así lo creo. Será porque desconfío de todo y siempre estoy dudando. Dudando. Como en este verso que me persigue hace muchos años con su sonido incesante de campana que no se deja ver.

No es un verso de mucho relámpago. Lo escribió Isidore Ducasse, montevideano incorporado a la nómina de la mejor poesía francesa bajo pseudonombre de gran alcurnia. Y lo dejó entre sus papeles de la calle de Vivienne, poco antes de su último 24 de noviembre. Hoy es otro 24 de noviembre, sigo oyéndole y adivino por entre sus sonidos la luz descomunal que guía al constructor cuando juega con la sombra de la futura verticalidad de su templo: vacilando ante la primera fórmula, elegirá la última que, según la infinita cadena de posibilidades, no es más que la primera seleccionada por el azar. Quizá es un verso torpe. Pero lleva dentro de sí esta luz y además el atroz sabor de todas las cosas.

Lo del atardecer, el segundo elemento de esta catedral borgiana, es algo mucho más complicado. Fue un atardecer cualquiera, como todos los que conocí, pero se consumió en una llanura sin márgenes humanos, sin árboles, ni pájaros. Tampoco hubo sol pero sí luz (¡otra vez la luz!) que se marchitaba lentamente y al mismo instante en todas partes de modo igual, equivocándome el norte. Recuerdo que empecé a construir árboles, vi pájaros y pensé en Borges. Sin quererlo. Lo vi en su escritorio de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, tal como lo conocí por primera vez, que también fue la última. Se me acercaba con su sonrisa por encima de todas las cosas de este mundo, pero en este segmento de distancia que nos separaba fluía mucho tiempo y no pude hablarle. Como en grandes espejos esferoides, unas veces su cara se agrandaba muchísimo, otras veces se empequeñecía hasta ponerse como punta de alfiler. Pero era Borges. Ese Borges que todos conocemos: un poco esfinge, un poco más quimera, bastante leyenda y del todo hombre.

Fue un atardecer atroz y de oro. Me salvé con los árboles que había construido: el musgo bajaba como una faja cubriendo el tronco y yo sabía que el musgo siempre indica el norte. En esto nadie me gana (no en vano he nacido en los montes de los Cárpatos), aunque el musgo aparezca por la entera superficie de los troncos. Aun así, el atardecer queda atroz y apenas hoy entiendo que la culpa se debe a Villard de Honecourt y a los penúltimos fundadores de la

estética que me han llenado el oro del atardecer con el temor de ver las pirámides egipcias transferidas a Kirkwald. Desde luego, el transporte del sinnúmero de las toneladas de piedra se realizaba a costa de ese Villard de Honecourt, arquitecto que en el XIII siglo de nuestra era, para defender la flecha gótica, dibujaba columnas griegas, mausoleos romanos, bóvedas bizantinas y cúpulas mahometanas.

Entiendo también que la primera sustancia del recordado verso no puede formar pareja con la de los estetas, puesto que al que tiene dudas no le hace falta temor: ya lo tiene. Pero descubro *Abyssus abyssum invócat (David, Psalmo 8)* que el reservo es posible: para salvarse, el que teme tiene que dudar.

Bajo la claridad póstuma de aquel día, este sentimiento se incrementó mucho dentro de mí, una espléndida catedral neogótica se perfiló hacia donde se me había acercado Borges y un bello camino me llevaba hacia ella. Hoy, que tal como he dicho, es un otro 24 de noviembre —siempre puede ser 24 de noviembre— y en las calles de Bucarest está nevando seguidamente y apretado desde hace tres días y dos noches, me explico todo esto de la siguiente manera.

DESTINO Y VERDAD VARIABLES

Las parcas (latina *parcae,* griega *moirai)* han decidido que Borges sea un gran escritor mal entendido. Seguro que ha sido Atropos la que, frente a Clotho y Lacesis, lo ha marcado así por encontrar la gloria literaria muy monótona. Y lo ha conseguido: hoy, colmado de años y gloria, Borges sigue bajo ese destino secreto que domina desde fuera sus escritos. Es destino injusto porque sin negar su valor está mistificándole. Es destino triste porque sus intérpretes pasan muy pocas veces más allá de los primeros juicios, muchos sin relación directa con la sustancia real de su creación. Desde todos los ángulos acechan errores. Tantas opiniones se han insinuado sobre sus páginas que si hubiera tenido curiosidad de conocerlas y, sobre todo, de darles algún crédito, hubiera empezado a dudar de sí mismo como de un recuerdo ajeno. Un recuerdo que nunca tuvo.

Consta que Borges no ha acariciado semejante curiosidad. Monje disfrazado de Ulises para llegar al templo de su soledad, no les ha hecho caso. Por allí ha incrementado el interés para con su obra. Por allí se han diversificado los pareceres: todos opinan pero casi siempre la opinión es diferente. Pocas, muy pocas exégesis críticas llegan a acercarse. Cada una acredita un Borges, un otro Borges, elogiándole con razón y al mismo tiempo con buena cantidad de errores.

Casi jamás se subraya el producto finito, la obra en sí, sino la materia y la persona. Por partes. Por separado. Por turno. Como se elogiaría una estatua no en su totalidad y entereza, sino una vez por la calidad del mármol, otra vez por el número de los cinceles que le han dado vida.

La dificultad surge de Borges mismo, de esa actitud muy suya de no incomodar a los opinantes. De permitir el paso de las leyendas. De estimularlas; incluso con su silencio. De no contradecirlas ni aun en los muy pocos ratos que se permite para dialogar sobre su obra. Durante mi encuentro (1) con él, me acuerdo que he compartido la suerte de muchos otros: me ha llevado hacia su universo cargado de memoria y erudición, haciendo brillar el hechizo de su verbo, pero no he averiguado nada nuevo en cuanto a su letra.

Juzgo la actitud de Borges como la única normal: cuando el arte empieza a definirse, su misterio (que es lo importante de todo lo que tiene) ya no existe como arte, sino como explicación inútil. Con «una vida consagrada a las letras y (alguna vez) a la perplejidad metafísica», Borges no tiene por qué explicarse. Sus escritos lo explican y son los que nos quedan. Es tarea de Zoiles para explicar a Homero, puesto que él no puede hacerlo por estar ocupado con su eternidad. Consta que estos escritos pueden (y deben) leerse de muchas maneras. Eso lo afirma Borges mismo cuando subraya que un libro bueno tiene que brindar la posibilidad de lecturas variables o cambiantes. ¿Esto quiere decir que se explica? De ningún modo: está como siempre despistando al lector y por piedad le sugiere que la verdad (asunto de la metafísica) nunca es una sola. Pero *lo sugiere*. Confía que el lector es un inteligente cómplice suyo y para probar su lealtad le construye estos senderos; las culebras de estos senderos. Como un dios da alas a la hormiga, sustituye una cosa por otra, esa otra por otra, mas hechizado él mismo por la nuclear energía de la metáfora, del símbolo, de la paradoja culta. De estos senderos nunca se sale y todos intentan hacerlo, sin plantearse más que raras veces la torpe pregunta: ¿Por qué salir?

Barrunto que algunos de los errores surgen desde este ángulo, desde esa dañosa tentativa de buscar a toda costa una sola verdad para generalizarla cada vez más. Veamos algunas.

---

(1) Publiqué ese diálogo en mi libro *Ora Americii Latine (Hora de la América Latino* —Editora Albatros, Bucarest, 1971, p. 104—). Por la clase de periodismo que tuve que ejercer algunos años, creo que fui el más silencioso interlocutor de Borges y sigo creyendo que la entrevista me salió muy buena. El que más pregunta es Borges con sus inquietudes. Algunas preguntas mías, sacadas subversivamente de la entrevista que un francés le había hecho para la televisión de su país, han merecido casi al pie de la letra las mismas contestaciones...

Por exigencia de la historia, en algunas circunstancias, cuando se da el caso de que dentro de un foro los opinantes sostengan la misma idea, el desconfiado ser humano busca otra más. Siempre se está mejor si uno es precavido: la verdad puede alojarse en esta otra idea.

Sobre Borges hay una convergencia de opiniones: supremo maestro de la narrativa fantástica contemporánea. Tenemos que dudar: el término es bastante general, no dice casi nada y me parece ser una derivación nocturna de la teoría del día para definir de modo abstracto hechos que la imaginación trata como muy reales. Una lectura (variable) de la *Epopeya de Guilgamesh* (Peter Jensen -*Assyrisch-babylonische Mythen und Epen, Keilinschriftliche Bibliothek,* VI, 1900, supongo que hay versión española), teniendo al lado algunos otros libros (Roger Caillois: *Anthologie du fantastique;* L. Vax: *L'art et la littérature fantastique;* Tzvetan Todorov: *Introduction à littérature fantastique,* etc.), sobra para probar la ambiguedad de la noción, aunque haya sido dividida (con astucia e ignorancia) en más pisos: *fantástico, surrealista, científico, metafísico, del terror, del pasado, del futuro;* incluso *del presente,* pues lo vivimos bastante...

Dejaré ese ejercer para los creyentes. A mí, como desconfiado, me basta con comprobar algunos pocos hechos: Guilgamesh se construye unas grandes murallas alrededor de su palacio (ver *La parábola del palacio* y *La muralla y los libros).* La voluntad oponible de sus súbditos se conjuga con la piedad de los dioses y harán nacer a Enquidu, fantasma y doble del rey de Uruko (ver *La otra muerte).* Otra vez solo, Guilgamesh busca la inmortalidad, atraviesa un camino lleno de pesadumbre y esfuerzos (ojear *el Inmortal* y seguir el camino de Marco Flaminio Rufo), pero su antepasado, Utnapishtim, no puede darle más que una flor (vale la pena releer *La flor de Coleridge)* que pincha y es *como la rosa* (nunca sabremos cómo era...), la flor que le será raptada por una serpiente-león (recordar, entre otros, a Virgilio con *Látet anguis in herba,* a Góngora y, claro, a Borges con todos sus animalitos mitologicones).

No iré más lejos: hay muchas epopeyas, muchos libros. En los poemas homéricos pasan cosas más extrañas aún, las que demuestran que los griegos han vivido en altamar y han venido a las orillas sólo para dejar constancia de sus sueños y sus soledades. En la Biblia, esas cosas extrañas se cubren de más ambigüedad y convencen más. Todo esto ¿quiere decir que Borges es un fantástico? Pues, según el acto de la lectura es y no es un fantástico. Caillois, Vax

y Todorov dicen que lo es. Pero no tenemos que olvidar: ellos y otros más son los oficiantes del culto de lo fantástico y cumplen muy bien con sus deberes. Leyendo a Borges con sus ojos, Borges es un fantástico de verdad. Si lo hacemos con las miradas de los griegos, esa fantasía es muy bella, es como el atletismo, como la vida misma.

Concluyo que Borges es un gran lector de libros inexistentes y un erudito descomunal. Un monstruo de la erudición. Ser erudito no significa ser fantástico, aunque, hoy día, parezca monstruoso. Como tampoco significa ser fantástico el dominar algunas ciencias concretas y tener una gran memoria de la mitología con la cual poner en movimiento estas ciencias. Próspero Merimée, con su costumbre de no quedarse nunca en la casa, se encontró algún día, en la vieja Etruria, con un ánfora. Pensó en las manos de los griegos, las que hubieran podido acariciar la arcilla del vaso. Le salió un estupendo relato. Si Merimée se hubiera llamado Borges, las manos acariciadoras hubieran podido ser las de una diosa, el relato hubiera sido más corto y mucho más bello.

Concluyo también que Borges no acostumbra a hablar sobre lo fantástico de su literatura. Se contenta con declinar en algunos idiomas: *phantasticus, fantastikos, fantástico, phantasia, fantasma*... Le gusta más la última palabra que a veces, para despistar más, ortografía *fantaisie*. Además, nunca protesta contra su incorporación a las exigencias del fantástico metafísico. Durante aquella conversación mía, recordándole que Roger Caillois ha incluido *El sur* en la antología de la literatura fantástica, se ha resumido observar: «Está bien», y después, llevándose la derecha hacia la coronilla, me ha invitado a mirar y ha añadido: «Es el cuento menos fantástico de todos los que he escrito». Y era verdad: la herida de Dahlman estaba allí, cicatrizada...

LA METAFISICA DEL ESPACIO

Muchas veces me acuerdo de Borges en el umbral de aquel atardecer mío. Hoy descubro una frase suya: «Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no la entendemos, o la entendemos pero es intraducible como la música.» Empiezo a creer que su primera perplejidad metafísica está encerrada allí, en esta llanura, como dentro de un Aleph, el verdadero, puesto que el de la calle de Garay, ya lo sabemos, era falso. Me apoyo en *La cuádruple raíz del principio de*

razón suficiente (Jena, 1813), tesis de licenciatura que un joven entretejió con el sufrir para tener trabajo toda su vida y en muchas otras páginas que los patriarcas del espíritu (más adelante veremos algunos) llenaron para nosotros al descubrir que el espacio no es lo que vemos todos los días alrededor de nuestro andar, sino la intersección de un objeto cualquiera con un fenómeno de naturaleza desconocida. Nunca sabremos el porqué de este encuentro, pero jamás nos atreveríamos a negar su omnipresencia. Borges, al sospechar que se trata de un punto, lo ennoblecerá con la calidad de reunir todos los demás puntos del universo e intentará identificar, contra los subrepticios cambios, a los que llevan la virtud de su obra y su gloria.

Claro, cuando dice *llanura,* Borges piensa en Aleph y quiere decir *pampa,* pero prefiere el sinónimo latino antes que esa otra voz que los quechuas, para vengarse de las hazañas de los europeos, sembraron en el alma de éstos. Borges lo sabe. Conoce que esa sinonimia no funciona más que desde Europa hacia Hispanoamérica. No hay pampa europea, ni la hubo jamás, y aunque buscáramos más palabras (it. *pianura;* fr. *campagne;* rum. *cîmpie* y *poiana;* alem. *Ebene;* ruso *ravnina,* etc.), ninguna definirá lo que, en dos sílabas, dice la pampa: la llanura es superficie plena y horizontal de orillas bien claras, mientras que la pampa es algo más, es llanura sin límites humanos, espacio de horizontes portátiles, algo que el europeo puede mirar pero no puede creer que existe. El europeo sabe lo que es la metafísica, pero ignora lo metafísico de una llanura. Borges, al contrario, está seguro que ésta es la más bella sección terrenal de la metafísica, hace florecer la voz quechua en muchos de sus escritos —un poema suyo adivina el sinfín de la pampa, incluso en el rectángulo del patio amurallado— y, para despistar una vez más, usa también de llanura. Surgen de allí otros tantos errores en las interpretaciones de su obra. Son, tal vez, los que más fuerza tienen y mayor daño producen. Para comprobarlo, abreviaremos algunos datos.

Ocurre que Borges conoció primero la llanura y los intérpretes no olvidan este hecho. Tenía quince años cuando se encontró con ella en un país donde ésta —¡signo de las parcas!— es más pobre aún por estar desprovista de uno de sus atributos fundamentales, el de la horizontalidad. Un país donde a dos pasos hay una colina, a tres un lago y a cuatro una montaña. Allí pasó Borges su adolescencia y por paradoja de la vida en este país descubrió C. G. Jung una de las teorías más atrevidas y más sencillas: el relieve geográfico forma, educa e influye siempre la vida de los hombres, determinando incluso ciertos caracteres psicosomáticos. Más corto, el rostro

humano lleva en su morfología, como impresión digital, algo del espacio en que nace.

Desconocemos los secretos de esta fuerza, pero entendemos lo suficiente para no ignorarla. Entendemos también que C. G. Jung (*Psychologische Typen*, 1920) no fue su único descubridor: Leo Frobenius (*Der Ursprung der Kultur*, 1898), Oswaldo Spengler (*Der Untergang des Abendlandes*) y muchos más se aventurarán en este camino identificando la presencia del espacio en los caracteres de la cultura. Otro sabio, el gran poeta y filósofo rumano Lucian Blaga, desconocido fuera de su idioma (2), dará lectura variable a estas páginas y avanzará un poco más, lo necesario para descubrir cómo funcionan los datos del espacio en cuanto a las caracteres de la cultura. Al partir desde el estilo, «coeficiente a través del cual un producto del espíritu humano alcanza su dignidad suprema», el filósofo rumano subraya la primordialidad del cuadro estilístico de una cultura: «El horizonte espacial de la subconsciencia, dotado de una estructura fundamental y orquestado por los acentos espirituales, debe ser juzgado como cuadro necesario e inamovible... La subconsciencia se siente en relación orgánica, inseparablemente unida al horizonte espacial dentro del cual se ha fijado como una concha (*Orizont si stil*, en *Trilogia culturii*).» Según Blaga, la clase del horizonte se adivina a base del ritmo y de su línea interior. Para mayor explicación usa una metáfora: «...del vuelo del pájaro podemos adivinar la amplitud del espacio que siente a su alrededor» y más adelante hará notar: «La morfología de la cultura entiende la intuición del espacio en primer término como un factor dominante, exclusivamente determinante y con valor simbólico de una cultura o de un estilo. En lo segundo, como *acto creador* de la sensibilidad consciente.»

Grandes especialistas de la ontología, insignes entomólogos y destacados estructuralistas segmentan hoy el problema del espacio y nos ayudan para entender incluso lo que no quisiéramos. Al recordar a Blaga y no a ellos no lo hago porque los desconociera, sino porque el filósofo rumano no vio la pampa pero la entendió: «...escuchemos una canción de baile argentino, una de esas canciones tan divulgadas hoy por los discos mecánicos. Va encerrada en ritmos y envolvimientos de sonidos de esa canción una melancolía, caliente melancolía de la carne incitada de modo solar por el hombre que está esperando su desatamiento de una tensión interior sin par en el

---

(2) Lucian Blaga (1895-1961), gran poeta rumano y filósofo de la cultura. Entre sus escritos figuran: *Trilogia cunoasterii* (*Eonul dogmatic, Cunoasterea luciferica, Censura transcendenta*), *Trilogia Culturii* (*Orizont si stil, Spatiul mioritic, Geneza metaforei si sensul culturii*), *Trilogia Valorilor* (*Arta si valoare; Stiinta si creatie, Religie si Spirit*), etc., realizados a partir de 1931.

medio de las pampas americanas. Se trata incluso en este caso de un estado interior, un estado concretado de manera normal y crónicamente en el ambiente de un cierto horizonte. Entre la añoranza y su objeto, en el alma del sudamericano se interpone siempre la invencible distancia de las pampas».

Tenemos pruebas de que Blaga nunca vio la pampa, pero la comprendió bastante al oír, tal vez durante un atardecer, esta música. Otro europeo la conoció muy de cerca, en el tren, camino hacia Mendoza, y la entendió mucho mejor. Al tratarse de José Ortega y Gasset (*Intimidades, El espectador* VII) no vamos a abusar de muchos párrafos: entiendo que algunos prefieren leerlo sólo en inglés juzgando que le viene mejor este corte. Pero su experiencia pampera es válida: «La Pampa, en cuanto paisaje, posee una estructura anómala... La Pampa vive de su confín... El paisaje bebe allí cielo, se abreva y embriaga de irrealidad y por eso el horizonte pampero vacila como borracho, flota, ondula, vibra». Y más adelante: «La Pampa se mira comenzando por su fin, por su *órgano de promesas,* vago oleaje de imaginación... se extenúa en gestos promisores. Ella no está en su material consistencia, sino en sus incesantes alusiones.»

No hay por qué seguir: verdadero Aleph, la pampa ofrece infinitas posibilidades de interpretación y juicios para todos los que están mirándola. Lo importante de todo es ese carácter suyo de ser llanura metafísica, «metáfora de la Nada y del Absoluto» (Ernesto Sábato), espacio de capacidad descomunal para almacenar tiempos. Frente a ella, cada uno de los seres humanos, por el temor de no quedarse solo, la amuebla con lo que puede. Barrunto que la mitología surgió por esa misma, suficiente razón.

Decíamos que Borges conoció primero la llanura. Pero sabemos que regresó a Buenos Aires sin conocer de todo el mundo. Volvió porque la pampa lo estaba esperando. Hecho olvidado por algunos intérpretes suyos; los que se acuerdan que vivió en Suiza y en España, que devoró libros en cuatro idiomas, que conoció desde dentro el ultraísmo. Son los mismos intérpretes que olvidan que Borges tenía la pampa en sus libros traídos desde Buenos Aires; los que se acuerdan, ojeando a Frobenius y Spengler, que la cultura árabe, mágica y fatalista, tiene como cuadro estilístico el espacio-bóveda, mientras que la egipcia implica el camino laberíntico. Los mismos intérpretes que no saben cómo es el espacio argentino e ignoran el cuadro estilístico de su cultura, juzgando a Borges fuera de él, escritor fantástico y metafísico endeudado con el Oriente, este espacio cósmico especializado en nacimientos de toda índole. Fundadores,

siempre penúltimos, de la estética, estos intérpretes temen por la transmigración pitagórica de las pirámides egipcias a Kirkwall: No hay razón suficente para semejante acto: es el espacio egipcio quien las imaginó subconscientemente, se quedarán allá, mientras que Hispanoamérica conservará las suyas. Mientras que Borges se hará confesar: «Los años que he vivido en Europa son ilusorios, yo he estado siempre y estaré en Buenos Aires.»

Conviene recordar aquí que Borges no ha sido desde el principio «el maestro de la narrativa fantástica y metafísica», sino un gran poeta, uno de los grandes de nuestro siglo; tal vez, el menos leído. El cuadro estilístico de la cultura argentina lo va a marcar, como el signo de las parcas, desde sus primeros poemas y nunca saldrá fuera de él. Me imagino hoy, al recordar aquel atardecer mío, que la canción que escuchó Lucian Blaga tenía esas letras:

Tango que he visto bailar
Contra un ocaso amarillo
Por quienes eran capaces
De otro baile, el del cuchillo.
... ...
Tango que fuiste feliz
Como yo también lo he sido,
Según me cuenta el recuerdo,
Que está hecho un poco de olvido.
Desde ese ayer, cuántas cosas
A los dos nos han pasado;
Las partidas y el pesar
De amar y no ser amado.
Yo habré muerto y seguirás
Orillando nuestra vida;
Buenos Aires no te olvida
Tango que fuiste y serás.

«Alguien dice al tango»

Desde luego, estos «ejercicios de la nostalgia», «llantos por lo perdido, esencialmente tristes aunque la tonada es alegre» no representan lo más importante y característico en la obra de Borges. Mas no hay razón para ignorarlos: pertenecen al mismo creador, a la misma obra cuya unidad, sin ellos, quedaría fracturada.

LA ILUSION DEL PATRIOTISMO

Sorprende por lo dicho el hecho de que algunos juzgan a Borges como el autor menos argentino e intentan incorporarlo a otras tierras mejores para semejante escritor (a pesar de que no lo han producido)

o con mayor derecho (no sabemos qué clase de derecho) para adjudicárselo.

«Personne n'a moins de patrie que J. L. Borges», dice alguien en su idioma tan universal, que poco después, cuando la publicación de su *Antología personal* en Norteamérica, la crítica de ese país se dio prisa en subrayar la significación universal de la obra de Borges para negar rotundamente «la existencia de una literatura argentina digna de ser conocida en otros países».

Contra tan errónea opinión surgió en aquel entonces una respuesta (Enrique Luis Revol, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 233, Madrid, 1969), pero Borges, como siempre, no dijo nada, aunque hubiera podido demoler toda la construcción al pronunciar una sola palabra: *¡pampa!* No la pronunció y la imaginada falta de argentinidad buscó fuentes nuevas y se las encontró. Muchísimas. Fuentes que no vamos a contabilizar ahora, pero que podemos dividir en dos grupos: 1) Las que vienen desde fuera al no reconocer en la literatura de Borges las características de la literatura hispanoamericana, que son siempre dos: turismo exótico y denuncia de las estructuras sociales. Borges no las ilustra más que casualmente, preocupado por lo no visto y lo tan concreto de la misma realidad: «El sentido incierto de la existencia humana y una percepción profunda de la esencia del universo...» (Francisco de Ayala). 2) Las que vienen desde dentro, alimentadas con mucha virtud por Borges mismo cuando sorprende a muchos de sus compatriotas. Léase *Nuestro pobre individualismo* para comprobar cómo dos frases pueden pulverizar todas las ilusiones de un patriotismo que no tiene término. Léanse después las opiniones de un libro honrado (Alicia Jurado, *Genio y figura de Borges*) para ver dónde está la herida: la Argentina de Borges ya no existe. De los muchos tiempos almacenados en la pampa, Borges elige uno que no funciona siempre: el pasado. Y esto es lo que más molesta a todos.

Una muy rápida investigación toponímica absuelve a Borges de todas esas acusaciones, pero muy pocos se fijan en ella. Si lo hicieran observarían al menos un hecho: para sus personajes Borges construye dos espacios diferentes. El espacio argentino está reservado a los más queridos, a los de la historia, del coraje, de la sinceridad humana. El otro espacio, no siempre definido o definido muy poco, es el de los personajes que todos odiamos: traidores, asesinos, insensatos. Pongamos algunos pocos ejemplos.

Gran parte de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* se consuma en Buenos Aires y en las orillas del Tacuarembó. Del mismo modo, *Funes el memorioso* no pasa más allá de Fray Bentos. *La muerte y la brújula* explica a Pitágoras rayando las calles de la capital argentina. El per-

sonaje de *La forma de la espada*, aunque narrando un tiempo irlandés, lo hace a Tacuarembó y Río Grande do Sul. En *El sur* Borges se acuerda del color de las vitrinas y del perezoso gato que duerme alojado en el café de la calle de Brasil. La pampa cumple con el destino de muchos personajes suyos —*El fin*, *La historia del guerrero y de la cautiva*, etc.—. La *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* empieza a Pergamino, mientras que la justicia de Emma Zunz se cumple en Buenos Aires. Pedro Damián nace en Entre Ríos. Francisco Real es porteño. Alejandro Villari muere de cara a la pared donde se hallan un mapa de la provincia de Buenos Aires y un crucifijo.

Véanse ahora a los malos: Lazarus Morell vive a las orillas del Mississippi. La viuda de Ching, en el Mar Amarillo. Mark Eastman, en Nueva York. Bill Harrigan, en Arizona. Kutsuké es de Yedo. Hakim, de Merv; desde luego, de Turquestán. Arthur Orton circunda el planeta, pero nunca pasa por Argentina, sino por Valparaíso, Sidney, Río de Janeiro, París, etc., para morir en el Reino Unido, su patria. Son, todos éstos, personajes de un libro muy leído, *Historia universal de la infamia,* y no hay por qué dudar esa vez: aunque Borges diría que sí, la elección del espacio no es casual.

Hay, sin embargo, situaciones con las que tenemos que estar muy alerta. *Evaristo Carriego* es, de un cierto modo, el más argentino libro de Borges. Eso explica incluso el hecho de que las versiones extranjeras nunca lo tienen presente. Pero allí mismo descubrimos este pensamiento: «Tal vez la misión del tango sea ésa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor.» No tiene que fijarse uno en la forma del verbo: para Borges, eso de «haber cumplido» es forma del presente eterno. Sus ininterrumpidos despistes se completan a veces con tales artificios ofreciendo pasados irrecuperables al orgullo patriotero. Lo mismo pasa con una parte de su toponimia: muchas veces Borges se descuida y escribe Buenos Aires por Bombay, Asgrove, Calcutta, Dublín, Nishapur o Roscommon. Pero eso pasa en la vida de todos los hombres: cuando se quiere mucho una cosa —«Las calles de Buenos Aires / ya son mi entraña», dice Borges— se le buscan más nombres, puesto que esa misma cosa sustituye por sí sola la presencia (o la ausencia) de todas las nombradas.

DESGRACIADAMENTE, EL TIEMPO FUNCIONA

Dice Borges: «Terrible y angustioso hacer es hacer tiempo.» Y en otro lugar: «No pretendo saber qué cosa es el tiempo (ni siquiera

si es una "cosa"), pero adivino que el curso del tiempo y el tiempo son sólo un misterio y no dos.»

Va encerrado allí (y en otras tantas páginas) su segundo (y también verdadero) Aleph, su segunda (y también fundamental) perplejidad metafísica. Más paralizante aún para el creador que la del espacio; fatal para los profanos aficionados a inquietudes de semejante índole; peligrosa incluso para metafísicos de grandes luces que se han visto vencidos por referirse a ella de manera inadecuada. Pero no así para Borges: no encontraremos en sus escritos algunos pocos términos de fechas más recientes, como sería «el desplazamiento hacia lo rojo», pero asombra la cantidad sobrehumana de datos científicos, filosóficos y teológicos que ha podido juntar en sus largas horas de lectura. No por vanidad ni para humillar a su lector o para dejarlo tarumba, sino por su propia angustia y, algunas veces, para construir también nuevas trampas, según creo, en esa costumbre muy *suya de seguir despistando; para ir contra y para enfrentarse* a su manera con algunas opiniones, sobre todo con las más claras.

Borges se ha convertido así, tal vez, en el más prestigioso coleccionista de relojes que hay en ese mundo, pero no me propongo hacer ahora el censo de esos imperdonables instrumentos. El patinazo es amplio y confieso que no me atrae la tentación de enfilarme al sinnúmero de los perdidos en esas pampas sin cuerpo. Me basta con observar que Borges nunca yerra y nunca se pierde: él aprende las leyes de la termodinámica y las está buscando en Séneca y Condorcet, en Shelley y Emerson; se pone a dialogar con J. W. Dunne y reinventa *El eterno regreso;* se da baños con Heráclito para ver lo que son «los ciclos similares no idénticos» y le gusta saber que existe un Año Platón, cuando todas las cosas recuperarán su estado anterior; queda hechizado con las páginas del Eclesiastés, pero se declara contento con un párrafo de Marco Aurelio porque el pensar silogístico le convence que nadie puede perder lo que no tiene: el pasado y el futuro.

Y eso no es todo: Borges lee a los materialistas, mira con sus ojos esa forma del existir irreversible de la materia y descansa en algún dogma para salir después con *Historia de la eternidad,* donde materialistas y metafísicos visten trajes muy parecidos y aprenden la dignidad arzobispal para acudir a una asamblea común; vuelve a bañarse con Heráclito, esa vez en el río del fuego, y sale a la orilla con *Las ruinas circulares;* multiplica geométricamente los diez átomos de un universo artificial y escribe *Tlön, Uqbar Orbis Tertius* con el propósito de construir un planeta de igual tamaño al nuestro; mira estupefacto las rectas paralelas de Euclides y lo desafía en *El jardín*

de los senderos que se bifurcan; le maravilla saber que Dios no puede comprender cosas infinitas y redescubre «la eterna rotación» del proceso mundial que «sirve para que Dios vaya aprendiendo y se familiarice con él»; diferencia con Ireneo la eternidad cristiana de la alejandrina y transcribe como para divertirse *El milagro secreto,* donde brinda a Hladik la oportunidad de vivir dentro de un imperceptible instante un año entero de vida creadora. Comprueba así «la duración real» del tiempo, que le sopla Bergson desde uno de sus múltiples e incómodos rincones monásticos.

Y tampoco eso es todo: Borges camina al lado de Nietzsche para aprender cómo la inmortalidad personal deja de ser «una mera equivocación de las esperanzas» y ahonda en sus aguas turbias a Pedro Damián para ver lo que es *La otra muerte;* vuelve una vez más hacia los griegos y sus sofismas de no poder perder lo que no se tiene y pulveriza esa certidumbre descubriendo *La flor de Coleridge;* encarga un sueño a traérsela desde ese mundo que nunca vemos y para mayor satisfacción suya escribe *Historia del guerrero y de la cautiva,* donde los personajes cruzan el riachuelo del presente en sentidos contrarios: el bárbaro Droctfult se precipita ciegamente hacia el futuro civilizador, mientras la rubia inglesa deja ese futuro para buscar el pasado salvaje; va más lejos aún, y al comunicarnos *El examen de la obra de Herbert Quain* se burla de su erudición y nos deja al pie de la página, en letras chicas, una nota en que nos propone «una inversión del tiempo: un estado en que recordáramos el porvenir e ignoráramos o apenas presintiéramos el pasado». Al final del examen, para seguridad de su despiste, confiesa haber extraído de Quain *Las ruinas circulares,* que, según hemos probado ya, vienen engendradas por el fuego heracliano.

Y eso tampoco es todo: la eternidad persigue a Borges en el insomnio de sus largas lecturas y al despertar la interpreta bajo forma de eternidad anterior; la busca con sed teologal y encamina a Flaminio Rufo hacia esa región escribiendo *El inmortal;* no le agrada tan sólo el viaje, desata un pedazo de la playa griega y se lo trae hacia los extramuros de la Ciudad de los Inmortales para que Homero tenga arena y escriba sus poemas borrándolos *ad infinitum* con el antebrazo. Encaja muy bien eso con el juego que idearon los chinos y los rusos hicieron muy popular, el de la muñeca dentro de otra muñeca, pero tenemos que desconfiar una vez más: eso de vivir un tiempo dentro de otro tiempo que a su vez vive dentro de otro alejado cada vez más hacia el futuro o pasado, esa sensación de «haber vivido ya ese momento», no es suficiente para Borges y por ello escribe *Tema del traidor y del héroe,* donde el asunto va complicándose todavía más:

avivar y dejar consumirse un cierto tiempo dentro de un espacio que nunca lo tuvo como tiempo suyo.

Podríamos seguir identificando más situaciones, más virtudes borgianas para enfrentarnos con su mayor perplejidad metafísica. Porque nadie, según creo, en la literatura de ese mundo ha inventado tantas posibilidades combinatorias para hacernos ver mejor ese río que nunca vemos y que arrastra todo. Nadie lo ha hecho correr o cruzar tantos espacios. Es así que los relojes de la colección borgiana son de lo más extraño: los que miden el dolor físico (diez semejantes minutos, subraya Borges, no equivalen a diez minutos de álgebra), los que registran el número de las percepciones o vicisitudes humanas, los que marcan solamente los instantes del heroísmo, los que graban los muy pocos momentos sinceros de una vida, los que pueden funcionar desde izquierda hacia derecha y desde derecha hacia izquierda, los que giran a base de sombra o según el compás de alguna muy rítmica milonga.

Imaginables e inimaginables, todos esos relojes borgianos pertenecen a una sola serie que siempre termina con dos relojes más.

El primero es un reloj de bolsillo que Borges lleva día tras día en su chaleco. Reloj de la clase «que dice la hora», igual al que llevamos todos, pero con una particular diferencia: para interpretarlo, Borges tiene que apretar primero un botoncito que suelta la esfera donde vienen grabadas en alto relieve las cifras de las horas. Lo lee después tranquilo y callado con la yema de los dedos.

Regalo de las mismas parcas (supongo que es obra de Clotho) que lo han hecho funcionar a base de sombra, ese reloj es uno de los de mayor precisión que se conocen en la literatura. Porque en todos los libros hay un reloj, y aunque el autor trate de esconderlo, su redondo, irreversible latir, camina por todos los espacios blancos que hay entre las palabras. Podría imaginarme algunos: el de Tolstoi tiene forma de cebolla grande, mística y plateada; el de su compatriota Dostoievski es de hielo siberiano, muy nervioso y funciona a base del calor del cuerpo humano; el de Balzac es de Torre, como los que se encuentran en el museo de la historia, la que cubre más tiempo de lo que parece; el de Víctor Hugo me es desconocido: tal vez fue suyo el de la catedral de Nuestra Señora de París, la que nunca lo tuvo en la fachada.

Desde luego, hay estafas: los críticos literarios casi nunca nos muestran sus relojes, cansados con el mostrar a los de los demás creadores. Es el caso de E. M. Forster (*Aspects of the Novel*, 1927, capítulo II), que siempre está buscando los relojes de los novelistas: «Emily Brönte, en *Cumbres borrascosas*, trató de ocultar al suyo,

Sterne, en *Tristram Shandy*, lo volvió del revés. Marcel Proust, más ingenioso aún, alteró las manecillas de forma que su héroe se encontraba, al mismo tiempo, cenando en compañía de una amante y jugando a pelota en el parque con su nodriza.»

Sin embargo, a continuación E. M. Forster tiene que reconocer: «Todos esos principios son legítimos, pero ninguno de ellos contradice nuestra tesis: la base de una novela es una historia, y una historia es una narración de hechos dispuestos en su secuencia temporal.» Historia es también un relato corto, tamaño Borges, y creo que es justo decir cómo funciona ese penúltimo reloj suyo en algunos escritos: irreversiblemente. No hay engaños ni juego alguno, y barrunto que en este punto Borges se está separando de los metafísicos para ir en compañía de los materialistas dialécticos: hechos y objetos fluyen bajo rigurosa disciplina cronológica. Algo como niebla circunda los contornos, pero siempre vemos la perspectiva y cada vez distinguimos su única relación importante: tiempo desde el que se narra y tiempo narrado. Fechas sacadas directamente de un calendario de pared e instantes leídos en el alto relieve del reloj que Borges lleva en su chaleco vigilan las orillas de ese río que nunca vemos, pero que jamás está fuera de los hechos y de los objetos. La percepción del irreversible latir es tan clara que alguno se puede preguntar si Borges, al mencionar años, meses, días y horas, no lo hace para construir nuevas superficies resbaladizas. Diría que no. De ningún modo. Pongamos algunos ejemplos.

El Aleph empieza en una candente mañana de febrero de 1929 y acaba el primer día de marzo de 1943, lapso marcado por cada 30 de abril; *El milagro secreto* va limitado por 14 y 29 de marzo de 1939; *La otra muerte* se consuma entre 1904 y 1946; *El inmortal* debuta a principios del mes de junio de 1929, va hacia tiempos de Diocleciano y desde allá hacia un pasado más remoto aún, el de la eternidad anterior; la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* tiene también sus límites: 6 de febrero de 1829 hasta últimos días del mes de junio de 1870; en el *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*, el tiempo narrado empieza en «la primera tarde del verano de 1914» y cubre un cuarto de siglo atrás; *Arthur Orton* nace el 7 de junio de 1834 y toda su vida tiene fechas muy claras: en 1850 está en Valparaíso; en 1861, en Sidney; en 1867, en París, y el 27 de febrero de 1874, en Londres, donde escucha su condena a catorce años de trabajos forzados. Muere el 2 de abril de 1898. De la misma manera se desarrolla el destino de Bill Harrigan, nacido en 1859 y muerto a balazos el 25 de julio de 1880. En *Tema del traidor y del héroe*, el tiempo desde el que se narra es 3 de enero de 1944 y el tiempo narrado transcurre entre

2 y 6 de agosto de 1824, es decir, cuatro días, mientras Droctfult y la india rubia que solía llegar a las pulperías de Junin hay unos mil trescientos años...

Juzgo suficientes esos ejemplos para argumentar la existencia del penúltimo reloj borgiano. Cuando me convierta a la semiótica haré con ellos unos espléndidos y aburridos dibujos, tal como son las señales de tránsito, donde hay tantos sentidos obligatorios, giratorios, cruces, pasos a nivel y accesos prohibidos que cada uno conduce según su temperamento y su bolsa para multas. Por supuesto, el cuadro temporal borgiano es mucho más rico: flechas hacia la eternidad, giratorios mitológicos, pasados inmediatos, curvas peligrosas hacia el futuro, vías de triple sentido, cruces entre supersónicos y espadas donde los primeros tienen que ceder el paso, y muchísimas otras señales.

Asombra por ello la destreza estética de Borges en no desviarse jamás, en hacer que hechos autónomos de la historia sean contemporáneos, en construir existencias alternantes y otros tantos artificios, productos de su soledad creadora y de esa orgía del pensamiento tan suya y tan incriminada. Piénsese, por ejemplo, una vez más en *Abenjacán el Bojarí...* Parece mentira que esa historia pueda empezar en el 1914. Están allí el laberinto griego, la leyenda de Caín y Abel, el Babel mismo, la araña del Corán, el balazo contemporáneo y algo más que apenas ahora vislumbro: una muy posible leyenda granadina o una lectura *variable* de dos libros (Antonio Villegas, *Historia del Abencerraje y de la bella Jarifa,* 1551, y Chateaubriand, *Las aventuras del último Abencerraje,* 1826) muy leídos otrora. Quizá es una equivocación, pero Abindarráez y Aben-Hamet se juntan para mí en la sonoridad de Abenjacán, avivando su destino de sombras especialmente en la parte final del escrito borgiano. Realizar un dibujo semiótico de estos datos me parece, como diría Borges, una operación muy superior a mi paciencia humana: a pesar de las flechas, el tiempo será irreversible.

LA CATEDRAL

He visto a Borges, durante aquel encuentro mío, mirando su penúltimo reloj. Cuando estaba leyendo las cifras con la yema de los dedos he pensado que tiene un reloj más. El último de su asombrosa colección. El verso del ex montevideano y el atardecer de la pampa me han dado después la certidumbre de su existencia, puesto que me han hecho ver la catedral neogótica que Borges ha venido construyendo, página sobre página, a lo largo de toda su vida creadora:

desafiando la inmensidad de piedra del Oriente, que siempre ha sido una de sus grandes obsesiones, ha elegido la flecha gótica adivinando que la emoción no disminuye en su intensidad contemplativa; ha preferido las columnas y los arcos agudos porque su intuición le ha dicho que el interior de semejante templo deja libre las miradas, sin tropezar con formas gigantescas; ha sustituido las herraduras y los mihrabes por ventanas angostas y a color, tal como lo ha visto Shakespeare mirando los ojos claros y profundos. En todas esas circunstancias ha tenido razón. Su fuerza narrativa, la erudición y la sensibilidad poética hubieran podido construir otro edificio. Grandes novelas y brillantes poemas largos. Ha hecho opción para el templo neogótico pensando quizá que en esos recintos no había solamente misas apuradas, sino también representaciones con «misterios» y crueles espectáculos sacados de la Bibilia. Ha optado por metáforas cortas y en eso sus intérpretes tienen razón: Borges es el más grande técnico de la metáfora. Cada una de sus páginas es una metáfora. Incluso el conjunto: esa catedral. La más atrevida. Como la que Gaudí ha imaginado para Barcelona.

El reloj, su último reloj, no está todavía en la fachada del edificio. Lo tiene dentro del penúltimo y lo saca en muy raras circunstancias, una vez cada mil años, dejando que el vuelo de un pájaro lo desgaste lentamente con el roce del ala. Es un reloj inmóvil: una pirámide. Como desconfiado que soy, mirándolo leyendo las cifras con la yema de sus dedos, le he preguntado si conoce otra palabra para definir la eternidad. «Sí», me ha dicho él. Y ahora la recuerdo: *eternullité*... *DARIE NOVACEANU.*—Strada Alexandru Petöfi, 51. Sector 1, BUCAREST 2 (Rumania).

«AMBITO LITERARIO», ALGO MAS QUE UNA COLECCION LITERARIA Y POETICA

La cuestión fue que Félix Grande me dijo que podía hacer un trabajo sobre dos antologías de reciente publicación. La primera era sobre poesía gaditana, editada por Zero-Zyx en un volumen titulado *Nueva poesía. 1: Cádiz*. La segunda era un ambicioso libro de Víctor Pozanco, *Nueve poetas del resurgimiento*. Una vez facilitadas las señas, traté de ponerme en contacto con Víctor (Santuarios, 8, Barcelona-16). Por aquel entonces habían cambiado el número de su distrito y mis cartas anduvieron por ahí, perdidas; luego vino una contesta-

ción de Víctor y el anuncio del envío del libro, y después... pasó algo, no sé exactamente qué. Lo cierto es que la colección «Ambito», dirigida por Víctor Pozanco y José Santamaría, cerró su existencia con seis títulos y nació «Ambito Literario», bajo la exclusiva dirección de Víctor Pozanco.

De cualquier manera, yo cumplí lo encargado y entregué en la Redacción de *Cuadernos Hispanoamericanos* mis trabajos sobre las citadas antologías, cuya publicación tuvo lugar en el número 326-327, páginas 497 a 511, inclusive. Bien, a lo nuestro. Decíamos que «Ambito» contó con seis títulos, los cuales aparecían como lecturas recomendadas en las primeras obras de «Ambito Literario», pero dos títulos que pasaron a integrar la nueva colección ya aparecían como «en preparación» en la antigua: se trata de *La propia imagen*, de Manuel Andújar, y de *Poemas para un análisis*, de Carlos Alvarez, que hacen los volúmenes VIII y X, respectivamente. Así, pues, «Ambito Literario» (en adelante, AL), nació con el título VII, *Lectura de Juan Goytisolo*, de Santos Sanz; el IX es *Alegoría*, de Jaime Siles, y el XI, *Paseo ecuestre;* su autor, Luis M. Vilallonga —apellido que raras veces oigo bien pronunciado—. Valga y débase aclarar que la estructura de AL es similar a la de su antecesora, con las modificaciones necesarias para una adaptación de los textos a publicar y cierta rusticidad en las cubiertas que, sin duda, abaratarán el valor de los libros, con ánimo de introducirse en un lectorado más y más popular. La continuidad de criterios para llevar a cabo la publicación de los títulos de AL es muy similar, posiblemente en algunos casos más ingeniosa, a la de los seis títulos primeros. Ahora bien, si en aquéllos en las maquetas y diversos diseños intervenían Julio Vivas, Margarita Andréu y Manolo Gómez y sólo en la portadilla Montse Gibert, en la nueva empresa todo el trabajo se debe a esta última, teniendo un especial encanto *La ventana*, obra pictórica de *Gibertmón* (Montse Gibert), que aparece como frontispicio en algunos de los títulos.

Al mencionar que *Santa Balbina, 37. Gas en cada piso*, de Camilo José Cela, es el título XII, ya queda suficientemente aclarado que AL, como su predecesora, no es una colección de poesía, sino que se presta a la inclusión en su andadura de las más diversas temáticas. La historia de las *atufadas* de la calle de Santa Balbina vio la luz hace bastantes años. En AL se publicó en septiembre de 1977. De esta interesante novelita poco podemos decir que lo ya dicho, que a la maestría de su autor en utilizar el lenguaje se une una hábil capacidad para suceder la acción y llevar a un desenlace insólito que nos vino a recordar un-dos título-títulos de don Ramón del Valle-Inclán; me refiero a *Ecos de Asmodeo* (La Novela Mundial,

Madrid, 1928) y a *El trueno dorado* (Nostromo, Madrid, 1975), en edición que preparara el tempranamente desaparecido Fabra Barreiro, que quedan configuradas por una misma acción y unos mismos personajes en un mismo escenario. Escenario que va a ser el que Cela revitalice en la historia santabalbinesca, donde la claridad de imágenes y la desenvoltura de la acción nos hacen olvidarnos de otras novelas de gran interés sin duda, pero de enorme lectura y múltiples problemáticas. El capitulito penúltimo dice así: «Los periódicos de la tarde daban la noticia. *Informaciones* publicaba una foto de la casa y un titular que decía: "Víctimas del gas". *Pueblo,* a dos columnas, rotulaba el suceso: "Dos jóvenes, muertas en accidente". *Madrid* decía en última página: "El suceso de la calle Santa Balbina". *El Alcázar* no se enteró hasta el otro día.»

Título XIII: *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche,* del valenciano Alfonso López Gradolí, con prólogo de Francisco Umbral. Publicada el mismo mes que la anterior, ya había visto la luz seis años antes y parte de ella, junto con otras muestras importantes, había figurado en la *Odología poética* que Artesa configuró con el número 25 de sus cuadernos de poesía, y de la cual decía Antonio L. Bouza que «no tiene más intención que reflejar estados del presente con influjo sobre un futuro inmediato —no imperfecto— de nuestra poesía». Se trata de ese tipo de poesía gráfica o plástica a la que puede o no acompañar algún texto y que refleja con unas características de gran preciosismo un estado de ánimo, una ilusión, una decisión o una duda. En este caso la Brigitte Bardot precuidadora de focas y posfoca ella misma, o sea en su momento de mejor y más recordada belleza, irradiando sensualidad por varios pechos y costados, es la protagonista, casi infinita, del libro de López Gradolí en imágenes de cierto esplendor, remitiéndonos a título de ejemplo esa portada de tal vez un disco (Producões Fermata EPE-597) en la cual la célebre estrella del cine francés ensaya ese censurado desvestimiento para rodrígueces atormentados, mientras sobre ella se lee:

Poco de música
que deja
nostalgia
da
convencimiento
brizna
de aquella
(tú otra vez)
no entenderías
instante mío
intento dártelo.

Historia de manuscritos, del propio Víctor Pozanco, es el volumen XIV. Permítasenos incluir algunas palabras que sobre este libro decíamos en el número 634 de *La Estafeta Literaria:* «Tanto la "poesía" como la prosa poética de este libro de Víctor Pozanco son fulgurantes y de una extraordinaria vivacidad, pues si la prosa es un delicado ejemplo de lo que puede sugerirse a través de la creación literaria Barnatán; el XIX, *Proyecto preliminar para una arqueología del campo,* niendo el libro son todo un horizonte a la esperanza, o una especie de solución para la larga e inmediata soledad que nos ata al tiempo, a las horas.»

Un título controvertido es el XV, *El informe Vilallonga,* de Luis M. Vilallonga, que se subtitula *¿Pacto entre Stalin y Franco?:* todo un documento para la historia. En él su autor analiza una serie de cuestiones de gran interes que, de una u otra manera, han condicionado toda la política española y alguna parte de la política europea hasta nuestros días.

Antonio Castro y Castro nació en Oteruelo de la Vega (León) en 1929. Reside en Roma como sacerdote operario, o al menos residía hasta hace algunos años, por ejemplo cuando recibió una mención especial en el III Certamen Internacional de Poesía Religiosa «San Lesmes, Abad», con su libro *Arquitectura,* o cuando fueron publicados los poemas escritos en Roma en 1975 *Niños por mi tiempo* por Editorial Litho Arte, de Zaragoza. Si en aquella ocasión Carlo Liberio del Zotti decía en el prólogo que «sin rebuscar temas de exasperación, este poeta, por una especialísima disposición de espíritu, cada vez más rara en el clima de galopante superficialidad que marca el compás de nuestra época, partiendo de motivos aparentemente intrascendentes o desgastados, y hasta peregrinos en algunos casos, remonta muy alto su vuelo lírico, muy alto», a la vista de su *Primera antología* (volumen XVI de AL), cuestiones como las indicadas quedan de manifiesto y otras, como lo expuesto por el mismo Pozanco en el prólogo a esta muestra antológica cuando, por ejemplo, dice que «lo social de la vida, siempre en contraposición a la verdad de lo social, apunta aquí a uno de los peligros más graves: la rutina. Una rutina en la que se apoya, en parte, toda ideología, todo sistema represivo. La verdad, puesto "que lo es", hay que repetirla día tras día, individuo a individuo. Y no se olvide que Castro es cristiano, de un cristianismo discente», por todo lo cual, tal vez, Víctor termina diciendo: «Creo que la lectura de *Primera antología* ofrece no sólo una amplia gama de logros puramente artísticos, sino una visión del mundo descrita con la audacia de las emociones y la integridad de los actos.» Para

muestra, unos versos. Unos versos del poema «Llueve en Roma, en el mundo, en el cerebro»:

Llueve en Roma, en el mundo, en el cerebro.
Llueve en Roma. Se cae la tristeza
sobre el hombre y sus charcos.
Salpican las preguntas de los pies
al insistir. Al existir.
No hay cartas.
Todo es viejo y es curvo.
Las cúpulas descienden y los pinos
se enroscan en su altura. Crujen taplas.
... ...

Galvarino Plaza, premio de la Sociedad de Escritores de Chile en 1965 por su libro *Versión sobre el origen,* es suficientemente conocido por los lectores de esta revista gracias a sus permanentes «Notas marginales de lectura», de indudable interés literario y bibliográfico. Es el autor del volumen XVII de AL, con su poemario titulado *Desfigurantes referencias.* Si no me equivoco, el poeta-ciudadano del mundo Juan Quintana prepara un trabajo sobre dicho libro para estas mismas páginas. Siendo así, de todas formas, no me resisto a dejar sin incluir algunos versos de Galvarino, y lo hago con el poema IV, dedicado a Víctor Jara, de la parte de su libro titulada «Memorial septiembre», pienso que referido, doloridamente, a un septiembre trágico para su patria chilena: trágico para los combatientes y para los no idealistas, porque la muerte, el terror y el odio no son nada que nadie quiera para sí ni para sus semejantes:

Crecido erial; bóveda al aire puliendo deshabitados
lechos:

Dispersos sucesivos vínculos, estáticos remansos/
doliente cauce/sordo tiempo diasporal, marcha en
torno muro, quebrado canto:

Acción de cantar.
Música de canto.
Parte de un poema.
Trozo de piedra.
Lado de cuchillo o sable.

Centro la pupila; ojo que anida del verdugo su gesto
más ceguera.

Después de éste se suceden muchos libros, no menos interesantes, como el número XVIII, *La escritura del vidente,* Marcos Ricardo

Barnatán; el XIX, *Proyecto preliminar para una arqueología del campo,* César Antonio Molina; el XX, *Víspera de San Juan,* José María Carandell. Tengo cierta relación con Luis Carandell, hombre amante de los paisajes y de las largas geografías, hombre que sabe analizar vigorosamente las situaciones políticas y sacar punta a cualquier hecho social. De su hermano José María conocía menos hechos. Ahora advierto en él un gran poeta, un poeta entero. Este libro viene a demostrarlo. El fuego, el espacio, la ternura hacia el hijo, el silencio, la reflexión o la duda son sus temas principales. El poema «Madrugada» dará una idea de lo expuesto:

De madrugada soy un marinero
—sueño infantil, fabuloso y vulgar—
que lunático dejo el derrotero
y caigo en la borrasca del azar.

Revienta el negro mar bajo el velero
que de un momento a otro va a volcar
y arriba el cielo tiembla todo entero
y hecho trizas me viene a sepultar.

Pero el terror del mundo vacilante
me descubre caminos infinitos,
y temo más el árido presagio:

que cuando de mañana me levante
tendré que celebrar los viejos ritos
con los absurdos restos del naufragio.

Tomo XXI: *Poesía de la resistencia y del exilio chilenos,* Omar Lara y Juan Armando Epple. El siguiente es *España, libertad de cisne,* de Antonio L. Bouza, de próxima edición. Del número XXIII, *Lo que opinamos de Vicente Aleixandre,* decíamos en el citado número 634 de *La Estafeta Literaria:* «Opinar del Premo Nobel de Literatura 1977, o sea el largo tiempo habitante de una casa sin fronteras que ha sido un poco la casa de diversas, muchas, generaciones de poetas, creadores de esperanzas, forjadores de mundos mejores, a veces fenecidos, a veces felizmente arraigados en el panorama circunspecto de un siglo horriblemente confuso y, pese a todo, magníficamente vivo, despierto, opinar del Premio Nobel de Literatura 1977, digo, ha estado y seguirá estando aún por muchos años, por bastantes siglos, a la orden del día en las publicaciones periódicas del universo mundo.» La nómina de *opinantes es larga:* Víctor Pozanco, Antonio Alegre Gorri, Manuel Andújar, Enrique Badosa, Antonio L. Bouza, Jorge Campos,

José María Carandell, Armando Cardona Torrandell, Leopoldo de Luis, José Luis Giménez Frontín, Joaquín Marco, Emilio Miró, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Ramón Sopena, Luis Suñén y un grupo de estudiantes de BUP del colegio Betania-Patmos, de Barcelona, uno de los cuales decía: «... Su calidad humana lo convierte en uno de los autores más cercanos a los poetas que iniciaron su producción después de la guerra. De tal manera que se ha visto en él un puente entre dos generaciones...»

El cuerpo y la palabra, de Manuel Benavides, es el título XXIV. El XXV, *Entretierras,* se debe al melillense Miguel Fernández, Premio Nacional de Poesía 1977, por su libro *Eros y anteros,* que ya obtuviera el premio «Alamo» y del cual ya se habló en estas mismas páginas y en otras... *Entretierras* vio la luz en el mes de marzo de 1978; es un libro joven. Si, como al final el poeta explica, quedó «escrito en la meditación de la imagen de Ana González Cortés, mi madre, ya que ciertamente ella no murió, sino yo, su espectro», podemos concluir que *Entretierras* es el relato íntimo de un poeta buscando nuevas formas para un mundo de dioses descendidos y de hombres ensalzados, pero entre los cuales aparece la agonía incierta del limo, de la angustia, de senderos oscuros bifurcados o de leyendas suaves que, al pairo, tratan de hacerse permanentes, ciertas. Versos escritos entre abril y mayo de 1977, ofrecen distintas vertientes de reflexión, al tiempo que son el intento de creación de una poesía de modalidad estética: la belleza existe porque la creamos, porque proporcionamos sus argumentos para hacerla permanente ante los demás. La insolución de la existencia o el grito del hombre frente al cosmos son consecuencia, ingrata, de la finalización indiscriminada de la belleza; la tragedia del hombre puede ser surcar nuevos espacios sin saber si en su órbita, aún, persistirá aquello que en el diálogo de ahora suponemos belleza. En este sentido la poesía de Miguel es inquisitiva, interrogante, nunca se queda quieta. *Entretierras* es, podría ser, más que una reflexión, una historia de amor con lo bello y lo ido, con lo eterno y lo quieto. A este propósito incluimos aquí la primera estrofa del último poema del libro titulado *Reencarnación en la palabra:*

La poesía es lo que no se descubre;
parecida a la muerte, pero en vivo.
Ella surge del fondo de un negro tabernáculo
que es la meditación.

Desde que recibí el libro comencé a decirme: yo conozco esta cara de alguna Facultad, de algún silencio, de una tertulia acaso, de

un poema perdido en cualquier parte. Se trata de Alejandro Amusco. Es el autor del título XXVI, *El sol en sagitario*. De él se dice en la contraportada: «Uno de los autores de dicción más brillante de la generación de los setenta». Aconséjase la lectura del poema denominado «Entre olvido y memoria»:

En la tarde callada de inmensidad y sueño,

cuando cae el último destello rosa y surcan abatidas en el extremo de la luz las sombras,

cuando quedan dispersas las nubes en el cielo y el anhelo se quiebra como el cristal del aire,

a la hora del gesto y del amor,

cuando duermen los pájaros,

por las ardientes arenas de mi alma cabalga tu recuerdo.

Y resuenan tus pasos. Y es la muerte quien cruza.

Y así, o mejor, durante muchos bellos poemas donde la palabra se hace luminosa y abierta, donde la soledad parece arrinconarse, donde el amor resurge a cada estrofa, donde se inventa un concierto de imágenes perfectas, de tiempos como flores, de cielos como árboles. La poesía de Amusco es nítida y constante, sus ideas involucran al hombre y a cuanto le rodea o le ata en una necesidad de redescubrir soluciones perdidas para el diálogo o para la presencia viva de la amistad c del sueño invadiendo espacios racionales en que nuestras pisadas se hagan consistentes, se purifiquen, nazcan. *El sol en sagitario*, efectivamente, descubre, interpreta, un brillante oficiante, un inmenso poeta. Es así, otra vez, como deberíamos recomendar la lectura íntegra y repetida del poema «Playa nocturna», del cual dejamos aquí algunos versos:

Solos. Frente al mar derribado y eterno. Inmóviles.
Absortos bajo el silencio de la noche herida.
Vagan altas estrellas, temblando, por el cielo.
Se descuelgan las sombras. Alumbra tu sonrisa.

Como templadas olas de fragancia y ensueño
siento latir tu cuerpo moreno junto al mío.
Y perezosamente, como piedras a un lago,
van cayendo mis besos sobre tus labios fríos.

* * *

A MANERA DE EPILOGO Y DE QUEJA

En una carta del 1 de mayo de 1978 decía al poeta sevillano Manuel Jurado López que, «ciertamente, los canales de publicación, y más aún en el terreno de la poesía, son algo insospechado. Se mueven extraños duendes, no demasiado desconocidos, que imposibilitan una racional distribución de lo a publicar. De esta manera, *gloriosos* nombres de nuestra contemporánea literatura hallan huecos más o menos deshonrables, mientras que otras obras de mayor valor quedan fuera del alcance del lector medio. La puerta, entreabierta, de los concursos tiene cierta validez, pero aquí surgen también inconvenientes (...) que lanzan obras de singular valor al anonimato más vulnerable. ¿Qué hacer? Continuar escribiendo, dejando a un lado la desesperanza».

Bueno, lo dicho sobre los concursos requeriría un más amplio análisis y una más feroz acusación. Creo que alguien lo está haciendo y si no, ya se hará: datos para ello se poseen, con nombres, pelos, señales y cantidades en metálico *usurpadas.* No va por ahí mi queja de hoy. Ni tampoco una queja hacia, para y por la labor de Víctor Pozanco, aunque algo podría tocarle. Quiero decir que una empresa como la de Víctor sólo podría resultar marginal en el sentido en que dejara fuera de su campo de actuación a todas esas voces nuevas irremisiblemente silenciadas en medio del comercialismo impenitente que aqueja al mundo editorial. El negocio de los libros debe dejar de ser *negocio* cuando pretenda negociar con la cultura. La cultura, existe para ello incluso un flamante ministerio, es patrimonio de todos los ciudadanos. Y los libros deben ser el motor para que la cultura arraigue en ellos, no con ediciones lujosas, no con *bestsellers* ampulosos, no con repetición exacerbada de publicación de grandes autores, aunque tampoco con aparatosas ediciones. Los libros deben ser una cuestión sencilla, una cuestión de todos. El aplauso más vehemente para las colecciones populares, y no es esto una página de publicidad (por lo cual no se citan nombres, que están en la mente de todos), el aborrecimiento más exclusivo para los grandes *comerciantes* de la cultura, en el terreno literario y en todos los terrenos. Y al hablar de Al nuestro agradecimiento va destinado al inmenso esfuerzo editorial que ha supuesto hasta ahora, como veremos, la edición de treinta títulos de una manera popular. La posible queja sería destinada a ver qué voces exclusivamente nuevas aún no han tenido cabida en la programación de AL.

Preguntando a Víctor Pozanco acerca de la continuidad de «Ambito Literario», me respondía, en su estimada y poco reconocible letra

autógrafa, con aclaraciones como las siguientes: Primero, AL no termina en el número XXX. Dos, no habrá en ningún caso colecciones diferenciadas por géneros. Próximamente se editará un anuario que comprenderá lo editado entre aproximadamente septiembre de 1977 y mayo de 1978, y en el cual serán enjuiciados los géneros de poesía, ensayo, novela y libros de arte, estando cada uno de los géneros a cargo de dos críticos. De inmediata aparición, posiblemente coincidiendo con la Feria del Libro, se anuncian varios títulos, que serían:

Allá en la India (ensayos, viajes), de Rafael Lorente.
De mar a mar, de Juan Ortiz.
El rechazo de Dios, de Antonio Castro y Castro.
El informe Vilallonga: una conclusión.
Proyecto preliminar..., de César A. Molina.
Un libro sobre Blas de Otero de Joaquín Galán.

* * *

Recuerdo las escaleras del Ateneo de Madrid crujiendo bajo el paso, silenciado, de Jesús Hilario Tundidor. Fue con motivo de una lectura de *Memoria del camino,* de Juan José Cuadros. Recuerdo que al final solicitaba la lectura de un poema sobre León para después, decía, marcharnos a beber vino. Recuerdo a Jesús Hilario Tundidor, sombra impresionante caminando por las callejas salmantinas hacia la vieja Universidad para leer unos poemas de homenaje a Gerardo Diego. Y luego, ya de madrugada, dedicándonos su hermoso libro antológico *Seis poetas de Zamora,* conteniendo lo más significativo de la obra de León Felipe, Claudio Rodríguez, Alfonso Peñalosa, Lorenzo Pedrero, Waldo Santos, Jesús Francisco Hernández Pascual y la llamada intrusión, con versos del propio Tundidor, del cual guardo un simple verso, grandiosamente inquieto:

Como liberación es la mirada

Estos días atrás, con ocasión de asistir a la celebración de Villalar de los Comuneros, recordé nostálgicamente a Tundidor, tan cerca estábamos de su Zamora libre y antinacionalista. Horas después llegaba a Madrid. Venía, como él mismo dijo, del *shock.* El taxi que les trajo a su esposa y a él tuvo una avería y por Tordesillas andaba el hombretón-poeta empujando a la máquina de hierro casi fenecido. Llegó media hora después de lo convenido al Centro Iberoamericano de Cooperación. En la Tertulia Hispanoamericana tuvo lugar la presentación de su libro *Tetraedro* y, además, la lectura apasionada de un

exquisito poema que el autor lleva tiempo escribiendo dedicado a «Antonio Machado, si él viviera en nuestro tiempo», o de título similar. *Tetraedro*, a lo que vamos, es el número XXVIII de AL. El autor fue presentado divertidamente por Luis Jiménez Martos, buen conocedor de la vida y la obra de Jesús Hilario, y éste nos leyó una parte importante de su obra, de la que baste decir que es una hábil conjunción de imágenes y palabras y un avance del intento total del zamorano por ver la poesía como parte esencial de la existencia del hombre, ese hombre zarandeado por la soledad y la incertidumbre, hombre además habitante absoluto de un reino posible como es la Castilla intacta de tantos y tantos poetas, como el mismo Tundidor, Ledesma, Criado, Uña Juárez, Ignacio Sanz...

El título XXVII de AL es *Esta noche*, de Joaquín Marco, y contiene versos fechados entre 1974 y 1976:

Todo rezuma vida, como el columpio, las ranas del estanque,
el caracol que marcha carretera adelante sin perder el asfalto.
La vida está en el río, en sus remansos donde las algas forman
los extraños dibujos, anchas formas.

Yo diría que estos, todos, versos, que estas, todas, palabras, de Joaquín Marco son figuras para el audaz suplicatorio de convertir al hombre en un ser racionalmente humano, frases en las que vibra todo el llanto de siglos siendo silencios vanos (el hombre y sus violencias, la noche y sus miradas). Realmente no es nada fácil, pero Joaquín Marco nos lleva a rincones abiertos donde el hombre es protagonista de sus deseos, grita sus verdades y no esconde sus odios; el hombre canta alegre el placer, las escenas del sexo o aquello de silente que duerme en los paisajes, en los ríos, las horas. Sensaciones de angustia o de nueva alegría a cada paso renacen. La infinitud del tiempo se hace clara denuncia y se hace un catálogo de palabras no dichas, de historias no contadas, de quimeras oídas, de lluvias excusadas. Son versos, relatos, del hombre de hoy, de quien ve crecer la hierba y fenecer las ciudades, de quien descubre la primavera y aparece perdido en las tardes. *Esta noche* es un cúmulo de novedosas horas, de estilizados gritos, de reflexiones cálidas, de inquisiciones bárbaras, de ensoñaciones solas, de futuribles músicas, de inoperantes lágrimas.

Los poetas que no mueren encarcelados en plena juventud *21 cic.*
o tísicos o atropellados por los autobuses
o de cansancio, de terrores nocturnos, de absenta
o a manos de la justicia
llegan a alcanzar y hasta superar los cuarenta años.

Dialéctica de las sombras, ése es el número XXIX de AL, original de Manuel Ruiz Amezcua. El XXX es un largo estudio crítico de Víctor Pozanco titulado *García Márquez en «El coronel»*, que su autor dedica: «Para Montse».—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6. ALPEDRETE).*

Sección bibliográfica

DOS LIBROS DE PEREZ DE AYALA EN SU CENTENARIO

RAMON PEREZ DE AYALA: *Cincuenta años de cartas íntimas (1904-1956) a su amigo Miguel Rodríguez Acosta.* Edición de Andrés Amorós. Editorial Castalia-Caja de Ahorros de Asturias. Madrid, 1980, 404 pp.

RAMON PEREZ DE AYALA: *Tigre Juan y El curandero de su honra.* Edición, introducción y notas de Andrés Amorós. Editorial Castalia. Madrid, 1980, 503 pp.

Cuando comienzo a escribir esta reseña ha transcurrido ya un año desde la celebración del primer centenario del nacimiento de Ramón Pérez de Ayala el 9 de agosto de 1880. Durante 1980 hemos asistido, pues —como cabía esperar en nuestro mundo cultural, tan atento a esas efemérides como desproporcionadamente indiferente hacia sus protagonistas cuando no se producen—, a buena porción de actos y publicaciones en homenaje al novelista asturiano, homenaje al que se ha sumado esta misma revista (véase el número 367-8). Bienvenidas sean, por supuesto, tales conmemoraciones si vienen a redondear nuestro conocimiento de un autor sobre el que, afortunadamente, mucho habíamos podido aprender desde que en 1969 comenzó Andrés Amorós la tarea de reeditarlo, pero que sigue siendo un novelista escasamente leído —sobre ese carácter minoritario especula Amorós en uno de los libros que vamos a comentar— en comparación con otros (Galdós, Baroja, Valle) que no cuentan con tan elevado número de ediciones modernas rigurosas y anotadas.

En efecto, repásese la situación de privilegio en que nos hallamos los devotos de Ayala. Gracias a las ediciones críticas de nuestro

máximo especialista podemos hoy leer la casi totalidad de su obra narrativa: de la tetralogía autobiográfica de su juventud, después de *Tinieblas en las cumbres* (Castalia), *La pata de la raposa* (Labor) y *Troteras y danzaderas* (Castalia), sólo nos falta *A. M. D. G.*, circunstancia por cierto francamente sorprendente si se piensa en la apertura editorial del último lustro. (Recuerdo que la novela se podía comprar semiclandestinamente en Moyano, por lo menos hasta finales de los años sesenta, en la edición de Pueyo; nos parece que ahora podría ser el momento más oportuno para reeditarla, pasado el vendaval de atracción, ligeramente morbosa, que traen consigo las prohibiciones.) En cuanto a las tres novelas de la segunda época, consagradas al planteamiento de grandes temas, la publicación pionera de *Las novelas de Urbano y Simona* (Alianza Editorial, 1969) se ha completado con *Belarmino y Apolonio* (Cátedra) y ahora, por fin, con *Tigre Juan y El curandero de su honra*, la última gran producción narrativa de Pérez de Ayala. Esperemos que algún día nos ofrezca también Amorós una edición de esas tres pequeñas joyas que integran las *Novelas poemáticas de la vida española* y nuestro autor se habrá convertido, sin ninguna duda, en el novelista de nuestro siglo mejor editado.

La contribución de Andrés Amorós al centenario se ha centrado en la publicación de los dos volúmenes que vamos a comentar: *Cincuenta años de cartas íntimas (1904-1956) a su amigo Miguel Rodríguez Acosta* y la ya mencionada novela *Tigre Juan*. Ambos han sido editados por Castalia, el primero de ellos gracias a la colaboración de la Caja de Ahorros de Asturias, entidad por cierto benemérita, que ha asumido también la financiación de esa excelente revista que es *Los Cuadernos del Norte*.

> Es una acción reprobable e inmoral —escribió el poeta Heine— el publicar una sola línea de un autor que él mismo no haya destinado al gran público. Esto debe aplicarse especialmente a las cartas dirigidas a particulares. Quien las mande imprimir o las edite se hace culpable de una felonía que sólo desprecio merece (1).

Más de un siglo después estas palabras rotundas, claro está, nos provocan una sonrisa, y estamos perfectamente dispuestos a perdonar a Andrés Amorós la felonía de publicar el epistolario entre Ramón Pérez de Ayala y su íntimo amigo Miguel Rodríguez Acosta: nada menos que cincuenta y dos años de correspondencia casi ininterrumpida entre dos amigos constituyen un caso insólito y humanamente ejemplar. No hace muchos años se produjo todavía cierto

(1) *Memorias*, trad. de Manuel Pedroso, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, p. 10.

escándalo por la publicación de algunas cartas íntimas cruzadas entre Galdós y la Pardo Bazán, dos figuras definitivamente elevadas a la condición de clásicos. Pero, en general, se admite unánimemente en los medios intelectuales el interés de tales documentos, y hasta podríamos decir que se llega a caer en el fetichismo del autógrafo con la publicación de brevísimas esquelas de grandes escritores que en ocasiones nada aportan al conocimiento de su obra o su biografía. No es éste, por supuesto, el caso de esta colección de cartas. Como señala acertadamente Andrés Amorós en su introducción a este epistolario, frente a esos sectores de la crítica contemporánea que sostienen que hay que centrarse exclusivamente en la obra, prescindiendo del creador, sigue siendo apasionante e ilustrativo acercarse lo más posible al hombre que está siempre detrás de esa obra. Nada mejor para ello, en el caso de Ayala, que esta colección de cartas íntimas, auténtica novela de su vida y sus inquietudes —no sólo literarias, claro: también están presentes la angustia económica o los problemas de salud, por ejemplo— que viene a sumarse y a corroborar el conocimiento que de él teníamos y que se había ido desprendiendo de sus obras destinadas al público.

Andrés Amorós adopta cada vez más un tono decididamente antiacadémico en sus trabajos. Parece evidente que ello nos exime de realizar una reseña excesivamente académica de sus dos últimos libros. Pero no de informar al lector sumariamente de lo que en ellos puede encontrar y de las novedades que aportan.

Puesto que falta todavía una buena biografía de Ayala, tal vez sea este epistolario que ahora se publica su mejor sustituto. Se trata de una colección de 185 cartas dirigidas por el novelista a su amigo el financiero granadino Miguel Rodríguez Acosta. Hay que advertir que no se publica la totalidad de las cartas conservadas —257— y que ello se debe, entre otras cosas, al comprensible deseo de la familia Pérez de Ayala de que ciertos pormenores de la vida privada no rebasen el ámbito de la misma. No se puede ocultar —por más que consideremos comprensible ese deseo— que ello produce cierta decepción en el lector, no tanto por las cartas no incluidas como por la supresión de párrafos en las que sí se publican, supresión que viene advertida con puntos suspensivos entre corchetes.

En una sobria Introducción ofrece Andrés Amorós la información imprescindible para la comprensión de las cartas y analiza las novedades más interesantes que el epistolario aporta, así como la evolución vital del autor que en él se refleja. Esa información se completa con la que suministran las notas que ha añadido a las cartas. En cuanto a éstas, con muy buen criterio las ha dividido en capítulos

—eso subraya, me parece, la condición de novela *sui generis* que cobra todo el conjunto— y a esos capítulos los ha titulado así: «Troteras y danzaderas» (cartas de juventud en que aparece reflejado el mismo ambiente bohemio y lupanario de esa novela), «Muerte del padre», «Noviazgo y boda», «La Biblioteca Corona» (aventura editorial en la que Ayala embarcó a su amigo como socio capitalista), «Los años veinte», «Los años treinta», «El exilio: Francia», «Argentina», «Los hijos» y, finalmente, «En Madrid, otra vez». La edición se completa con preciosas reproducciones facsimilares de textos y dibujos de Ayala, así como con abundantes fotografías.

La edición que Andrés Amorós ha preparado de *Tigre Juan y El curandero de su honra* —conviene recordar que se trata de una sola novela dividida en dos partes— puede considerarse como definitiva y sin lugar a dudas es la más completa de las existentes. Como es habitual en la colección «Clásicos Castalia», se abre con una introducción crítica que constituye un valioso estudio de la novela. Llamamos la atención de manera especial sobre el agudo análisis de sus peculiaridades técnicas y estilísticas, así como de la crítica de los dos mitos en torno a los cuales gira la obra, el donjuanismo y el honor. Al fondo de esta última novela de Ayala, como siempre, la preocupación educativa y el peculiar liberalismo del autor. Un atractivo de esta introducción crítica —el cual no impide que lo siga siendo— es, me parece, el tono personal que ha querido Amorós conferirle: ahí están las divagaciones sobre la plaza del Fontán ovetense, las citas de Modugno, Aznavour, Amancio Prada o Brassens. Si en Ayala se unen literatura y vida, su moderno editor acerca deliberadamente —me parece muy saludable que lo haga— la vida a la crítica literaria.

Andrés Amorós ha tenido acceso a los papeles de Pérez de Ayala, entre los que ha podido encontrar dos manuscritos —no completos— de la novela, que suponen dos elaboraciones distintas de la misma. Así, el texto de *Tigre Juan y El curandero...* —que toma como base el de la primera edición (1926)—, además de estar profusamente anotado por Amorós, se completa con varios apéndices del máximo interés para el especialista: en el primero de ellos se recogen las variantes y tachaduras del manuscrito definitivo de la novela, así como las de un fragmento que Ayala publicó en la *Revista de Occidente* en 1925. En el apéndice II se transcriben en su integridad los fragmentos conservados del manuscrito primitivo de la novela y, por último, se incluyen en un tercer apéndice los textos ensayísticos de Ayala sobre el donjuanismo, extraídos de su libro de crítica teatral *Las máscaras*.

Tras la lectura de estos dos libros aparentemente tan distintos, una impresión de conjunto que los aproxima de manera inequívoca es, en mi opinión, la constatación del personalísimo estilo de Ayala. Sobre todo esa pedantería consciente y autoirónica que tantas veces no ha sabido ser entendida: «El que no sepa comprender y apreciar —escribe Amorós en su introducción a *Tigre Juan*...— este peculiar sentido del humor se quedará, irremediablemente, al margen de su obra» (p. 48). Que *Tigre Juan y El curandero*... supongan la culminación y la madurez de su oficio de escritor —sin constituir, empero, en mi opinión, una novela redonda— no tiene nada de extraño. Sí resulta sorprendente, en cambio, la *calidad literaria* de las cartas a Miguel Rodríguez Acosta. Si más arriba argüíamos que la publicación de epistolarios, a la que ahora parece que se vuelve, tiene por sí misma un interés que va más allá del puro cotilleo sobre la biografía del autor, estimo que en el caso presente se añade un atractivo adicional: las cartas de Ramón Pérez de Ayala son auténticos ejercicios de estilo, de una riqueza léxica y una fluidez verdaderamente pasmosas. Tienen, en suma, eso que se llama calidad de página. Ejercicios, por supuesto —y eso es lo admirable— completamente espontáneos, puesto que de cartas se trata. Examinando los manuscritos de sus novelas, Andrés Amorós ha podido deducir lo siguiente: «En general, parece muy claro que Pérez de Ayala escribe rápido, aunque luego perfile un poco más lo escrito; es decir, que su estilo culto y arcaizante no es fruto de una laboriosa elaboración, sino, en él, perfectamente natural y espontáneo» (*ibídem*, p. 25). Me parece que estas cartas, escritas a vuela pluma, confirman plenamente esa observación. Pérez de Ayala hace siempre literatura, y la hace con portentosa facilidad. No me refiero sólo al hecho de que algunas cartas constituyan casi pequeños ensayos o artículos periodísticos (la número 107 es un buen ejemplo de ello), sino más bien a que la literatura, irremediablemente, empapa todo lo que sale de su pluma. El propio Ayala, una vez más, ironiza sobre ello: en una carta, después de un comienzo particularmente brillante, escribe entre paréntesis: «La literatura fácil que lo invade todo ha hecho de las suyas en el exordio de mi epístola. Continúo» (p. 58).

Para terminar: ¿hay algo más que acerque sustantivamente a estos dos libros por debajo de la superficie expresiva? Me parece que sí. Lo señala Amorós a propósito de la trayectoria vital de Ayala y creo que sería perfectamente aplicable a la de Tigre Juan, su criatura de ficción: se trata, sencillamente, de la aceptación de la vida. Al poema que cierra el relato y al «Parergon» final de la novela remito al lector. La lección de tolerancia y liberalismo del escritor Ramón Pérez de

Ayala tiene todavía mucho que decirnos hoy, cuando celebramos con estos dos libros el primer centenario de su nacimiento.—*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Reina Mercedes, 17. MADRID-20).*

EL «GUZMAN DE ALFARACHE», REINTERPRETADO *

En síntesis, el punto de partida en el estudio del profesor Brancaforte, que aquí vamos a reseñar, es que el *Guzmán de Alfarache,* dada su forma proteica y su ambiguo contenido, exige una interpretación global, a fin de desentrañar su intención subyacente. Una vez sentada esta premisa —la existencia en la obra de una intención oculta, fruto de la condición de cristiano nuevo que gravitaba sobre Alemán— se hace necesario abandonar la tesis que interpreta el *Guzmán* como la plasmación literaria de las doctrinas contrarreformistas, tesis defendida principalmente por Enrique Moreno Báez y Alexander A. Parker (1). La sola interpretación teológico-religiosa (desatendiendo la situación psicológica y social del autor-converso instalado en una sociedad que lo reprime y discrimina) resulta manifiestamente parcial, insuficiente y errónea. En este sentido, el profesor Brancaforte delimita muy bien el significado no concordante entre los conceptos de *desengaño* (contrarreformista, barroco y con una significación final optimista) y de *pesimismo* (heterodoxo y negativo, aplicable éste a la obra de Alemán).

El *Guzmán* presenta una estructura circular que cabe relacionar con el mito de Sísifo (mito que aparece expresamente citado por Alemán en la obra). Efectivamente, «Sísifo es el símbolo metonímico de la condición humana, porque es consciente de la inutilidad de sus esfuerzos y de la imposibilidad, al mismo tiempo, de evitarlos. Sísifo sube con la piedra sin llegar nunca a la cumbre. [...] Vienen a mente entonces dos conceptos sobre la tragedia para describir esta situación: el que identifica la tragedia como gasto inútil de energías, y el que subraya la imposibilidad, por parte del protagonista —"por ser lo que es"—, de salir de su situación o de elegir otra. [...] El mito de Sísifo revela, en cambio, una visión radicalmente pesimista y pone de manifiesto otras dimensiones del concepto de desengaño. Partiendo

(*) Benito Brancaforte: *Guzmán de Alfarache: ¿conversión o proceso de degradación?,* Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies Ltd., 1980, 229 pp.

(1) Enrique Moreno Báez: *Lección y sentido del «Guzmán de Alfarache»,* Madrid, 1948, anejo XL de la RFE, y Alexander A. Parker: *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en Europa (1599-1753),* Madrid, Ed. Gredos, 1971.

del factor psicológico, hemos de suponer que el mismo Sísifo pasaría por una primera etapa —la del desengaño— al tomar conciencia de la discrepancia entre sus esfuerzos y los resultados; y llegaría a una segunda, de amargura y cinismo, al darse cuenta que su castigo consiste precisamente en la repetición del mismo movimiento y del mismo camino» (pp. 4-5). El paralelismo entre el mito y los acontecimientos novelísticos del *Guzmán* queda patente: Guzmán viaja a Italia porque quiere conocer su sangre (los antepasados de su padre); así va aprendiendo que la condicióu humana, en términos generales, está inficionada por la maldad (primera parte de la novela), para terminar constatando que es imposible cambiar su propia condición personal y aceptando el convertirse en catalizador y agente del mal (segunda parte). Las sucesivas desilusiones y consiguientes resentimientos que producen los fracasos en el protagonista (primer momento del mito) lo convierten en un ser antisocial, capaz de cometer las mayores maldades y actos de venganza (segundo momento del mito). Todo ello revela la estructura circular de la novela, su forma abierta (que Brancaforte compara con los finales abiertos del *Lazarillo* y del *Buscón*) y el contenido heterodoxo y pesimista, oculto en la obra. Así, por ejemplo, la estructura circular no sólo se manifiesta en el movimiento psicológico-temático de la novela, sino también en su movimiento espacial: la obra plantea una salida del protagonista (parte I, libros 1 y 2), la estancia en Italia (parte I, libro 3; parte II, libros 1 y 2) y una vuelta a España, a Sevilla, de donde salió Guzmán (parte II, libro 3); en este círculo espacial, descrito por el personaje en su deambular picaresco, existe una perfecta adecuación: tres libros dedicados a su viaje por España y otros tres a su viaje por Italia.

La forma narrativa seudoautobiográfica, con que se presenta la obra, provoca un equívoco más que viene a aumentar la ambigüedad de la novela. Las partes discursivas (digresiones «moralizadoras» y excursos narrativos interpolados) y las partes propiamente narrativas (acciones novelísticas protagonizadas por el pícaro) deben ser analizadas desde una perspectiva integradora: aquellas digresiones no son más que la expansión complementaria de la acción novelesca, en un movimiento constante y progresivo de generalización-particularización. Existen diferentes tipos de digresiones discursivas en la novela, que clasifica Brancaforte proponiendo ejemplos, todos ellos caracterizados por la anbigüedad y la contradicción: lo que se dice en términos generales queda en entredicho con lo que hace el protagonista o los demás personajes de la novela y viceversa. Dicha ambigüedad tiene su base en la doble actitud que adopta el narrador-protagonista en la obra: a veces aparece como juez intransigente que, desde una posi-

ción superior, fustiga al lector y los vicios del mundo; en cambio, otras veces adopta la actitud del penitente que, desde un plano de inferioridad, implora la misericordia para sí mismo y la comprensión para las flaquezas humanas. Esta doble actitud narrativa está en conexión con el tiempo cronológico en que se sitúa el narrador: cuando el protagonista, recurriendo a su memoria, escruta su pasado (pasado que constituye la acción novelesca), adopta la posición del penitente; cuando vuelve al presente (momento en que, condenado en la galera, relata sus andanzas), la forma que adopta el relato es la de la digresión discursiva y la posición del narrador es la de juez. De esta forma pasado y presente se fusionan en la novela.

Brancaforte analiza también pormenorizadamente el ritmo de Sísifo (movimiento alternativo de acciones repetidas y equivalentes que no conducen a ningún fin) en las dos partes de la novela. Tal ritmo se hace patente en una constante oposición binaria entre movimiento y elasticidad, entre huir y volver, entre subir y bajar, que se va concretando, en la primera parte, mediante el sucesivo cambio de amos a los que sirve el pícaro, intercalados por otros tantos períodos de libertad. Este continuo movimiento de servidumbre y libertad refleja el deseo del protagonista por integrarse socialmente (éste es, en realidad, el verdadero sentido de la búsqueda de amparo y protección de un amo) y el consiguiente rechazo social que, como un estigma, lo va determinando y hace que, por el mal comportamiento a que lo incita su condición humana inficionada, Guzmán se vea rechazado por los amos que lo acogieron.

En este contexto, Brancaforte estima que existe un paralelismo entre la función del amo y la imagen que el protagonista tiene de su padre, paradójica imagen que se debate entre el deseo de protección y el rencor: «Conviene subrayar este aspecto de Guzmán de querer buscar un amo que lo proteja, aunque lo sirva con resentimiento, pues ello manifiesta, por un lado, el deseo del niño de encontrar un sustituto de su padre muerto, y por otro, el rencor hacia el padre, que se extiende hacia cualquier sustituto» (p. 28). El desvalimiento en que lo sume la muerte de su padre le hace andar ojo avizor y buscar la sombra de un buen árbol a cuya sombra cobijarse (el *arrimarse a los «buenos»*, que decía Lázaro de Tormes). Al hilo del argumento de esta primera parte, Brancaforte va señalando el continuo movimiento alternativo del protagonista en que a veces es víctima y a veces opresor, unas veces sufre las consecuencias justas o injustas de su comportamiento —lo que le llena de resentimiento— para urdir las venganzas consiguientes. La visión pesimista de la condición humana y de las injusticias del mundo va más allá de la simple signi-

ficación del desengaño, es de raíz nihilista y no deja portillo alguno abierto a la esperanza: el mal existe, ha existido y seguirá existiendo, aunque nos empeñemos en erradicarlo del mundo. Las novelas intercaladas no son adminículos artificialmente adosados a la historia principal, sino que poseen una muy fuerte conexión estructural y funcional con el resto de la obra. En este sentido, la novela de Dorido y Clorinia, con sus símbolos sexuales y el comportamiento de los protagonistas, puede emparentarse con situaciones similares que luego van a sucederle al pícaro.

Para Brancaforte, la segunda parte del *Guzmán* representa una ampliación e intensificación del ritmo de Sísifo y de los motivos que lo componen, reiterándose éstos en ambas partes de la novela (se trataría de un fenómeno de «compulsión repetitiva», según la terminología freudiana). Brancaforte estudia, como constatación de esta intensificación repetitiva, los acontecimientos novelísticos más destacados de esta segunda parte, para centrarse luego más detenidamente en la interpretación de los últimos capítulos de la obra, desde la vuelta de Guzmán a Sevilla hasta su situación de condenado en la galera.

Tras indicar cómo Alemán adopta una actitud de resentimiento por el fraude que supuso la aparición de la segunda parte apócrifa del *Guzmán*, la del valenciano Juan Martí, señala Brancaforte ciertos episodios que permiten caracterizar a Guzmán como marrano y bujarrón, lo que le convierte en un ser perseguido y vengativo. En resumidas cuentas, motivos predominantes que parecen brotar al hilo de la trama (conexión con la teoría calvinista de la predestinación, misoginia, nihilismo, el amor como pecado, etc.) van siendo interpretados por Brancaforte como modulación del eje fundamental de la novela: la herencia de la sangre determina el comportamiento del protagonista, que, por más que lo intente, no puede salir del círculo infernal en que se halla metido, teniendo que volver siempre a su centro. Por eso llega, finalmente, a Sevilla, de donde había salido; Sevilla se convierte, así, en símbolo del movimiento circular de la novela.

El significado del arrepentimiento final del protagonista, que algunos críticos han considerado como la efectiva redención del pecador regenerado, no tiene para Brancaforte una interpretación tan diáfana. Hay que conectar este problema con todo lo que acontece en la novela antes y después de la conversión para ver los motivos y circunstancias del arrepentimiento de Guzmán. Brancaforte estima que, antes que auténtica conversión, lo que el personaje consigue es su liberación material —que no espiritual—, sin importarle los medios para lograrlo. Realmente Guzmán no para en barras a la hora de congra-

ciarse con los «buenos», bajo cuya tutela se encuentra en la galera: sus relaciones con el cómitre y con el caballero familiar del capitán parecen apuntar hacia la prostitución homosexual de Guzmán, quien consigue la libertad a costa de la vida de sus compañeros de condena, a los cuales delata, descubriendo el motín que éstos preparaban. El odio, la venganza, la traición para conseguir una libertad material (no una salvación espiritual, que no parece preocupar mucho a Guzmán), la degradación moral (prostitución de la mujer del pícaro, sirviendo éste de alcahuete, quien luego también se prostituye homosexualmente en la galera), son la contrapartida que tiene que pagar Guzmán para nadar contra la corriente y llegar a buen puerto. ¿Hay, pues, desde este punto de vista, una verdadera salvación espiritual del pícaro? Claro está que no, y en tal solución final vuelve a aparecer la tesis de los condicionantes de la sangre, de la herencia: Guzmán repite, amplia y pormenorizadamente, la misma trayectoria vital de su padre, descrita sucintamente por el pícaro en los primeros capítulos de la novela. También la novelita de Ozmín y Daraja tiene la misma significación dentro de este contexto: la historia de los enamorados moriscos ejemplifica la misma actitud de engaño y mentira que adopta Guzmán, a fin de sobrevivir y conseguir su liberación material. La conversión es, en el fondo, una forma hipócrita de adaptación al medio. La técnica de la anticipación, tan empleada en la novela para aludir a ciertos acontecimientos que habrán de ocurrir con posterioridad, muestra bien a las claras cómo la preocupación de Guzmán por la condena a galeras, el subsiguiente arrepentimiento y liberación, están observados desde una perspectiva desacralizada: sólo observamos preocupación por su situación material y las alusiones a la posible repercusión benefactora, desde el punto de vista espiritual, que pudiera tener el castigo, son más bien aditamentos carentes de sinceridad.

Para Brancaforte, el *Guzmán* es una novela que podría ser estudiada, en su totalidad, como un sistema de dobles. El doble, según este crítico, es un reflejo de la personalidad dividida de Mateo Alemán. Analizando el papel de los dobles en el *Guzmán*, podemos ver un poco más claro el sentido de la conversión final del protagonista. Para ello, Brancaforte se centra en el estudio de dos dobles de Guzmán, Sayavedra y Soto, así como en la función simbólica del Jonás bíblico, al que repetida y sintomáticamente alude el pícaro, equiparándolo con su propia situación vital. Para Brancaforte, el personaje de Sayavedra, tal como aparece trazado por el autor, supone al mismo tiempo un doble rechazo del *Guzmán* apócrifo y de Mateo Luján (o Juan Martí), dejando ver en Alemán un rencor y un resentimiento

profundamente anticristianos. Efectivamente, Alemán recompone en su obra la figura del falso Guzmán, lo subordina al auténtico, lo humilla, se burla de él y termina matándolo cínicamente, sin dejar el más mínimo resquicio a la caridad o el perdón cristianos. También el paralelismo entre Guzmán y Jonás encierra una intención paródica y desacralizadora, porque la actitud de Jonás (quien deseaba en el fondo que la venganza divina cayese sobre Nínive, y por eso desobedeció la orden que había recibido para que fuese a avisar de sus pecados a la ciudad y pudiera así arrepentirse y salvarse) se corresponde con el deseo de Guzmán (y en consecuencia, de Alemán) de que un castigo cayese sobre la sociedad de su época, que marginaba a los conversos sólo por su nacimiento. Sin embargo, las correspondencias entre el episodio bíblico de Jonás y la tormentosa travesía de vuelta a España de Guzmán están plagadas de profundas y significativas diferencias de sentido: Jonás acepta su culpabilidad por la desgracia de la tormenta y pide ser arrojado al mar; Guzmán adopta una actitud irónica y es Sayavedra, su yo espúreo, quien es arrojado al mar, empujado por Alemán; Guzmán, al contrario que Jonás, se burla de las oraciones que hacían las gentes de la galera en trance tan angustioso. Pero la burla de lo sagrado se pone de manifiesto especialmente si tenemos en cuenta que Jonás es el símbolo de la muerte y resurrección de Cristo (quien había estado sepultado bajo tierra durante tres días, como Jonás en el vientre de la ballena); para Sayavedra el mar es su tumba definitiva, al cual se arroja, en oposición a como lo hizo Jonás, sin arrepentimiento previo. La repetida referencia, en diversos momentos de la novela, al episodio de Jonás y la ballena, confirma la intención paródica que encierra bajo la relumbrante capa de su trascendencia alegórica. La relación entre el episodio del cerdo, en Roma, y el de la ballena, «podría reflejar, asimismo, el resentimiento más específico del converso, que ve en la ballena no el símbolo de la resurrección, del elevamiento espiritual, sino el de la degradación para el converso. La identificación de Guzmán con Jonás en el episodio de Sayavedra, donde Guzmán (con Alemán) se sitúa a sí mismo en un plano de superioridad, reflejaría el deseo subconsciente de vengarse metonímicamente de toda la sociedad que le forzaba a vivir en un estado de inferioridad» (p. 120). Por lo que toca al personaje de Soto, éste representa la parte de rebeldía incardinada en la personalidad del pícaro; por eso Soto es sacrificado por Guzmán —Soto muere, al ser delatado por Guzmán, en la galera—, una vez que el pícaro entiende que la única forma de conseguir su libertad es sometiéndose a la autoridad social constituida. «Por medio del doble, Soto, observamos el sacrificio simbólico

del Guzmán rebelde. Al morir Soto, muere simbólicamente el instinto de rebelión de Guzmán» (p. 126). Por esto observamos que, conforme se va acrecentando la degradación moral de Guzmán, también se va incrementando la degradación de la ética y el mensaje cristianos. La equiparación entre el suplicio de Guzmán en la galera y el sacrificio de Cristo en la cruz no puede ser más irónica. «Para juzgar la "sinceridad" del cristianismo de Alemán y del *Guzmán*, hay que poner mientes en un patrón estructural de la obra, que apunta a la asociación desacralizadora con la figura de Cristo» (p. 128). A continuación, Brancaforte señala algunos ejemplos en los que la parodia religiosa subyacente en la novela parece bastante evidente. Todo ello nos lleva a cuestionarnos muy seriamente si la novela de Alemán plantea en su final la conversión del protagonista o, por el contrario, certifica la caída del pícaro en la máxima degradación moral. Al mismo tiempo, y en consecuencia de lo anterior, la sinceridad del cristianismo de Alemán queda en entredicho, presentando aspectos propios de la mentalidad de un converso resentido.

La alternancia psicológica, entre juez y penitente, que adopta el protagonista-narrador de la novela, caracteriza la oscilación que se manifiesta en la estructura del *Guzmán* y pone de manifiesto también la mentalidad del autor converso, Mateo Alemán. Esta actitud ambivalente es muy parecida a la adoptada en la novela confesional moderna y es el rasgo diferencial más acusado que separa al *Guzmán* de las confesiones religiosas, como pudieran ser las *Confesiones* de San Agustín o la *Conversión de la Magdalena*, de Malon de Chaide. Por el contrario, en la novela picaresca la confesión se seculariza y toma otros rumbos: el lector es empleado por el narrador como medio para encubrirse y descubrirse a la vez; al fin expiatorio de la confesión se mezcla el fin ambiguo de hacer alarde público de su vida, con lo que se señalan y yuxtaponen los vicios propios y los vicios de la sociedad, lo que quiere decir que todos los lectores, en última instancia, no son mejores ni peores que el pícaro-protagonista. Ciertas técnicas narrativas, como el desdoblamiento y la ironía, así como el lenguaje equívoco y los retorcimientos sintácticos, son manifestaciones de la actitud ambivalente y de las contradicciones en que incurre el protagonista-narrador. La angustia y ambigüedad de la novela confesional moderna derivan de la auténtica imposibilidad del protagonista para comprenderse a sí mismo; en el *Guzmán*, además, se agrega la dificultad adicional de que al protagonista-narrador le resulta imposible revelarse como quisiera, aunque la novela sea, en efecto, la confesión de una vida degradada que culmina con un acto de degradación máxima. El análisis de los prólogos a la primera y

segunda parte del *Guzmán*, como también del primer capítulo de la novela, pone en evidencia la ambigüedad de la confesión de Guzmán, la doble lectura que el autor imprime a su lenguaje y la mentalidad resentida y pesimista del autor-converso, concordando todo ello con el contenido general de la novela. Por ello, si en los prólogos brota claramente el tono pesimista y resentido que predomina en toda la obra y, por otro lado, el protagonista no manifiesta ninguna actitud de perdón o arrepentimiento, ¿cómo puede interpretarse el *Guzmán* como un manual de ascética cristiana encaminado a demostrar que hasta el peor de los pecadores puede salvarse?

Por lo que respecta al capítulo primero de la primera parte, donde Guzmán relata sus antecedentes familiares, es también de destacar la alternancia excusar-acusar que recae sobre sus padres: al hacer la defensa de sus progenitores frente a las murmuraciones y acusaciones, Guzmán termina confirmando alevosa y sarcásticamente esas mismas acusaciones y murmuraciones. Con ello el protagonista no hace otra cosa que recalcar la importancia del linaje, el condicionamiento que esa herencia le supone y que es la causa de todas sus desgracias; de ahí que la obra manifieste el deseo del protagonista por esconder su vida más que por contarla; de ahí la constante obsesión y miedo por los murmuradores, a quienes insistentemente se denigra (las murmuraciones acarreaban nefastas consecuencias para los conversos); de ahí también que un pasaje de este capítulo inicial pueda ser interpretado como una acusación contra Dios, que ha permitido la arbitraria repartición de la sangre pura e impura, subrayando así el factor determinante de la herencia (frente a Cervantes, que creía que la virtud puede suplir los inconvenientes de la herencia). Hasta tal punto esto es así para Alemán, que los vicios y defectos del padre de Guzmán, que se relatan en este capítulo, son heredados por el hijo y desarrollados luego a lo largo de la novela. Los vicios del padre terminan por ser conectados con los vicios de la sociedad; la sociedad entera está corrompida, y el padre de Guzmán no hace sino participar de esa corrupción (y, por tanto, también el hijo, al recibir su herencia inficionada y monstruosa).

La herencia del mal y el determinismo del nacimiento son ideas cruciales que se repiten obsesivamente en la novela. El sentido que adquieren los dos primeros capítulos, referidos a las lacras de los padres heredadas por el hijo, si lo miramos bajo este prisma, está claro: se trata no sólo de la confirmación de la importancia del linaje converso (camuflado por la perspectiva teológica de que la herencia inficionada de los padres pasa indefectiblemente al hijo), sino que también es un símbolo del dogma de la caída de la humanidad por

el pecado original de nuestros primeros padres. Pero, sobre todo, el resentimiento y el odio del converso hacia una sociedad que lo margina y humilla brota por doquier en alusiones más o menos veladas de toda la obra. El rechazo que manifiesta el protagonista hacia su origen, su deseo de ser otro, se concreta especialmente en el disfraz de nombres y trajes con que Guzmán intenta ocultar su identidad, lo cual, en último término, le resulta imposible.

El paralelismo entre las situaciones vitales del padre y del hijo, que constituye la base de la estructura circular de la novela, se corresponde con las equivalencias entre la madre de Guzmán y su mujer, Gracia. Estas correspondencias van acompañadas de una auténtica desacralización del lenguaje religioso y de una parodia de los principios fundamentales del cristianismo.

La repetición e intensificación, en la segunda parte de la novela, de motivos y temas aparecidos en la primera parte, nos reafirman nuevamente en las obsesiones propias de la mentalidad del converso Alemán: la realidad histórica de la persecución de los cristianos nuevos y de los estatutos de sangre en la España del siglo XVII; la visión pesimista y nihilista del mundo, en contradicción con la solución optimista que aporta el cristianismo por medio de la redención de Cristo; la manía persecutoria, justificadísima en quien sospecha que puede ser acusado ante la Inquisición por su mácula genética. «Bien puede decirse que puntos fundamentales del dogma católico, tales como el libre albedrío, o la posibilidad para cualquier hombre de seguir el bien y salvarse, son algo que implícita o explícitamente se ponen, al menos, en duda. Cierto que, sobre doctrinas básicas, resulta a veces difícil hacer distingos convincentes entre el dogma católico, por ejemplo, y el jansenista o el calvinista. Pero sólo con muchos retorcimientos podríamos llegar a la conclusión de que el *Guzmán* ofrece una teología católica consecuente» (p. 195). La ausencia de toda referencia al papel restaurador del bien en el mundo por medio del bautismo, de la redención de Cristo o de la divina providencia, confirman la tesis de que el *Guzmán* no es la plasmación literaria de la ortodoxia cristiana de la Contrarreforma. «La novela, en verdad, señala más bien una dirección inversa. A pesar del ropaje metafísico-moralista, el *Guzmán* parece estar más del lado el demonio que de Dios» (p. 198).

Dejando a salvo la originalidad y fundamentación de las tesis esenciales con que Brancaforte enjuicia el *Guzmán*, no podemos ocultar, sin embargo, la dificultad y peligrosidad del método psicologista que emplea para tal enjuiciamiento. No es éste lugar adecuado para aden-

trarse en la crítica pormenorizada de detalles. Baste indicar que el crítico da la impresión de componer sus argumentaciones, en algunos casos no muy sólidas, de una forma apriorística, para llevar el agua al molino de sus hipótesis previas de trabajo. En otro lugar (2) y en relación con la edición del *Guzmán*, preparada por Brancaforte, he señalado algunas de las que me parecen inconsistencias argumentales (juzgue el lector por sí mismo, según algunas de las ideas expuestas con anterioridad). La parte correspondiente a la visión nihilista de Alemán respecto al mundo y a la sociedad, como fruto de su condición de cristiano nuevo, resulta bastante convincente y esclarecedora. No puede decirse lo mismo, a mi juicio, de otras interpretaciones psicoanalíticas de la mentalidad de Alemán que hace Brancaforte. No obstante todo lo dicho, es innegable la novedad y riqueza que el libro de Brancaforte aporta a la valoración de una obra crucial de nuestra literatura del Siglo de Oro.—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

MANUEL MEJIA VALLEJO. UN COLOMBIANO «AL PIE DE LA CIUDAD»

Jericó. Antioquia. Allá, cruzada el agua salina, en 1923 nació Manuel Mejía Vallejo. Colombia siempre tiene nombres que resuenan. A veces —Rojas Herazo dixit (¡y hasta *sabe latín!)*—, a tambor; hora, a trompetas. Se dice, desde hace algunos años, que en Colombia se escribe un castellano riquísimo. Pero eso, se me dirá, no es nuevo. Cada país hispanohablante es contenedor de riquezas. No. No es nuevo. Ocurre que de Colombia recordamos mucho Aracataca. La *culpa* sabemos todos hacia qué lado cae.

Y poco más desde la península. Reconozcámoslo. Si nos preocupa únicamente «Gabo» no haremos ningún favor a ese hermoso país y mucho menos al subcontinente.

Jericó, ya vemos, «nos suena». Pero las trompetas de ahora no son bíblicas. Ni tan siquiera las sopla fuertemente el viejo Satchmo, Bix Beiderbecke, Dizzy Gillespie. Y tampoco Miles Davis. Ese sonido nos viene desde la mala memoria o la impotencia.

---

(2) Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache*, edición de Benito Brancaforte, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, dos tomos (colección «Letras Hispánicas», núms. 86 y 87). Reseña de esta edición que he preparado para la revista *Archivo Hispalense* y que se encuentra actualmente en prensa.

A días, ni tan siquiera Colombia nos recordará nada. Sí acaso, algo lejano a nuestro origen. Columbia sí. Y Columba. Debe ser por un tal Cristóbal, genovés, un nuevo Noé que nos soltó palomas después del diluvio, un poco antes del Renacimiento. (¿O comenzó entonces ese error, esa mala conciencia? Oído a Quiñones: Lo Cortés no quita lo Moctezuma. Oído al Derecho Internacional: Hubo un tal Francisco de Vitoria.) A veces, esa paloma herida hoy nos suena a una letra y un número.

Llegó a mi casa un día un pintor nacido por allá. Remiró las paredes. «Bueno, al menos veo que tienes una fotografía importante: la de *San Agustín*». Algún amigo se extrañó. ¿Un *santo* en tal lugar? La buena piedra hiere siempre la mala roca. (Y menos mal que no dijo nada de «Cuervo Márquez»: alguno se sentiría ofendido.)

Sé que si Mejía Vallejo lee estas líneas va a perdonar mi amargo cachondeo. Sé que, en mi vieja ignorancia, no he podido visitar sus tierras y siempre hablo de oídas o leídas.

Mi atrevimiento nace del desconocer pese al afán de conocer. Mi osadía no es heroica; sencillamente es —al menos eso creo— sincera, tal vez arriesgada, pero nace más del fastidio que de esas compensaciones ingratas venidas de la culpa.

«Esto es soledad, no tener con quien hablar sino con el hijo que se lleva en el vientre. Amalia es eso: ella, un hijo futuro, una soledad que avanza noche a noche, ciego el horizonte para su contento» (1).

«Van fijos los ojos en sí mismos. Las primeras luces nocturnas de la ciudad aparecen extrañas a través del vidrio mojado. Extraños se filtran los sonidos, como huyendo: el deslizarse de las llantas, el tic-tac acorazado del parabrisas, el paso de los peatones, el zumbar de los motores atenuados por la lluvia» (2).

«Dentro de poco saldrá también con la caravana en derrota hacia el antiguo cementerio, próxima casa de vecindad para estas vidas tan al borde de la perenne muerte. Tan muerte, tan nada, tan suburbio» (3).

No. El «realismo mágico» debe ser otra cosa. Lo denominado «real maravilloso» tampoco debe ser esto. No. Ni creo que Mejía Vallejo pretendiera otra cosa que hablar de un suburbio, es decir, de un lugar agazapado al pie de una ciudad, es decir, ése sitio donde algunos tuvimos que habitar—nunca me digáis que yo *viví* en el sur madrileño, en ese lugar que todavía me ocupa un oscuro lugar en la memoria

---

(1) Manuel Mejía Vallejo: *Al pie de la ciudad*, Edic. Destino, Ancora y Delfín, Barcelona, página 45.

(2) *Ibíd.*, p. 148.

(3) *Ibíd.*, p. 202.

o en el alma, no se sabe, nunca voy a saberlo— con la astucia y el rencor como únicas pertenencias. (No. Nadie *vive* en ciertos lugares. Vivir, eso me han dicho, es otra cosa.)

«Nuevos reportajes de periódicos hablarán de otro apéndice recién salido a la ciudad. Porque de los campos día a día llegan gentes que se apretujan y duermen en los grandes tubos de cemento, en chambas más lejanas. La miseria cambia de sitio, es contagiosa en los siniestros alrededores» (4).

Cabras y tubos. Techos de «uralita» o cañizo. Un suburbio se parece a otro como un mutilado a un mutilado. No. Lo *mejor,* desde luego, es largarse. Casi nunca es posible. No te dejan. Al pie de la ciudad acomodas tus gastos a la miseria y ello en cualquier parte del planeta. Existen los privilegiados, los del *centro.* Ombligos, les llamé yo en Orcasitas.

Esta novela no cambiará la situación de los suburbios. Ni, mucho menos, la de Colombia. Menos aún la del subcontinente. (A la península... para qué dirigirse.)

Dejemos el humor, bueno o malo. Hablemos de los pulpos que en principios nos lanzan a la última ventosa para, poco a poco, devorarnos. Un consejo de amigo: no os veáis obligados a *vivir* «al pie de la ciudad». Basta con leer este libro para saber que no resulta fácil. *JUAN QUINTANA (avda. del Manzanares, 86, 1.° D. MADRID-19).*

EL SISTEMA VERBAL CASTELLANO A LA LUZ DEL RELATIVISMO LINGÜISTICO *

Es frecuente detectar en los trabajos lingüísticos un desfase entre las hipótesis teóricas y los modelos prácticos. En unos casos se extienden en especulaciones filosóficas más o menos coherentes, con olvido de que las propuestas sólo admiten como grado suficiente de aceptabilidad la verificación en el funcionamiento de las lenguas. En otros se ofrecen descripciones y clasificaciones, pero ocultando tanto la metodología utilizada como las concepciones lingüísticas que fundamentan el trabajo.

Por el contrario, en estos *Estudios gramaticales (I),* dedicados en principio al *verbo castellano,* se reconoce el esfuerzo de Susana Marta

(4) *Ibid.,* p. 234.

(*) Susana Marta García y María Luisa Regueiro: *Estudios gramaticales (I). El verbo castellano,* Ed. Docencia, Buenos Aires, 1980, 406 pp.

García y María Luisa Regueiro por conciliar la postura teórica (hecha explícita) con su posible valor explicativo ajustado al funcionamiento del sistema verbal castellano.

Cabe destacar que de algún modo el texto se constituye en una especie de alegato en contra de los estudios sincrónicos que descontextualizan las lenguas de su hacerse histórico. No quiere decir esto que se rechace toda pauta aportada por el estructuralismo. Así, por ejemplo, se admite para el castellano la existencia de oraciones unimembres materializadas por una sola palabra (nota 8, p. 17). Tampoco se muestra una ortodoxia mecanicista en la aplicación de CCII; si la palabra es un verbo, se concibe que la flexión es un elemento suficiente para reconocer la existencia de función sujeto (Df. de verbo, p. 18), por lo que esta unidad se trata como oración bimembre (S/P). Del mismo modo, la idea de construcción verbal se soporta en parte en procedimientos estructuralistas.

El propósito del libro se manifiesta como renovación de las gramáticas al uso. Sin embargo, va más allá; no sólo pretende constituirse en una herramienta útil que permita la toma de conciencia de los mecanismos utilizados intuitivamente por el hablante (tema tradicionalmente aludido como enseñanza-aprendizaje de la lengua materna en la escuela), sino que intenta hacerlos patente y aun explicarlos. En este sentido, en el punto de partida el trabajo encuentra su fundamento en la línea Humboldt-Whorf complementada luego con otras visiones, hecho que muestra el eclecticismo de las autoras. La hipótesis del relativismo lingüístico, nunca suficientemente analizada y, diría, jamás aplicada al castellano, aparece potenciada para reflejar, actualizándola, su operatividad. Se sabe que esta hipótesis en su versión extrema puede convertirse en pirroniana, en el sentido de negar la posibilidad del conocimiento objetivo (aún relativo); consecuentemente, la posibilidad de la ciencia (aún relativa) y más allá de la verdad objetiva (aún relativa). Por momentos pareciera que las autoras recaen en la postura absolutista (cuando el único absoluto que la hipótesis admite dialécticamente es el de su relativismo: las estructuras lingüísticas influyen relativamente en la interpretación de la realidad). La misma existencia de *categorías*, en este caso verbales, si no de carácter universal, por lo menos con un valor que supera el ámbito de una sola lengua, y que se detectan en varias de distintos orígenes, implicaría una relativización del relativismo lingüístico. Así, por ejemplo, cuando afirman: «Como consecuencia, según el mismo Whorf, la ciencia occidental no es más que una visión permitida por el sistema de modelos del latín y del griego, ya que cada ciencia posible, surgida a partir de diferentes sistemas grama-

ticales, se constituye en una visión particular de la realidad, a la que parcializa de acuerdo con ese sistema de modelos que la lengua posee» (p. 11). Creo que esta observación es sólo parcialmente adecuada (aunque coherente con las hipótesis de Whorf), porque de aceptar el determinismo (relativo) de la estructura lingüística sobre los mecanismos de pensamiento no se sigue necesariamente que se trate de un condicionamiento ni absoluto ni exclusivo. Mas, la manera de conocer el mundo que se refleja en las lenguas no es de ningún modo científica en su intencionalidad, aunque puede coincidir en sus resultados. Ahora bien, el mismo Whorf dio un salto lógico por encima de su propuesta inicial en una feliz relativización y consciente autocrítica; este salto es el que detectan y consolidan con rendimiento funcional las autoras. El conocimiento lingüístico es posible, también el conocimiento científico en general y fundamentalmente el del hombre, ya que del «... estudio profundo de las diferentes gramáticas de las lenguas de la tierra [...] surgirán nuevas maneras de considerar la realidad y se logrará un entendimiento mayor del mundo y de los grupos sociales... (p. 12). Este punto es decisivo porque intencionalmente aleja la propuesta de los estructuralismos descriptivistas que se concentran en el lenguaje como en un «en sí», olvidando que es un producto-proceso de un trabajo colectivo de humanización. Por eso las autoras afirman: «4. Este estudio profundo y sistemático de la lengua propugnado, y siguiendo siempre las ideas rectoras de Whorf, debe basarse en el análisis diacrónico y semántico. Del enfoque diacrónico surgirán los testimonios que den cuenta de la configuración morfológica actual (sincrónica) de nuestra lengua. Y del semántico, las distintas señalizaciones de reacciones, funciones, concordancias, valores. Asimismo, a través de la diacronía se podrán comprender procesos lingüísticos como las analogías, gramaticalizaciones, alternancias vocálicas y/o consonánticas, apócopes, epéntesis» (p. 12).

Ahora bien, las ideas de Whorf no sólo están presentes desde el punto de vista teórico; en la caracterización del verbo como clase de palabra se sigue de cerca el modelo de rasgos propuesto en su ensayo *Categorías gramaticales;* de este modo se la adscribe «a la categoría semánticamente distintiva de tipo selectivo-lexemático» (página 22), que se manifiesta abierta o fenotípicamente por: tema verbal, afijos verbales, señalizadores verbales (señalizador: término con el que se reemplaza no sólo la palabra, sino la idea tradicionalista de accidente). Dentro de esta clase se distinguen las categorías moduli (tienen señal de función), entre las que destaca por su tratamiento

innovador la de *voz* (y en la que me detendré especialmente), y, por fin, la categoría isosemántica, es decir, que no produce cambio de significado, y que es la selectiva de la conjugación.

En el problema de la *voz* se adhieren a la denominación de *diátesis* en la acepción de algún modo utilizada ya por Benveniste. Evitan el nominalismo que implica un mero cambio terminológico, porque detectan rasgos distintivos en «diátesis del sujeto existencial» (p. 58), «diátesis del objeto existencial» (p. 59), «diátesis del sujeto-objeto existencial» (p. 60). Si las tres diátesis tienen soportes materiales lexémicos en cuanto virtualidades, su actualización se verifica en el subsistema morfosintáctico o, más exactamente, en un nivel morfosintáctico supraoracional, ya que intervienen rasgos de contexto y situación. Del mismo modo, la lingüística diacrónica permite justificar, a través de mecanismos como la reactancia y la inserción del castellano en el tronco indoeuropeo (lingüística comparada), la conservación, por ejemplo, de una señal morfológica en la diátesis del sujeto-objeto existencial, o la regulación (admite/no admite) de señal (-Do), por lo tanto constructibilidad o no, para diátesis del objeto existencial.

La idea de diátesis con materializaciones lexémicas verbales (tres significados, en este caso, para una forma) podría derivar en una lingüística esencialista (problema que las autoras tendrían que solucionar en un futuro) si esos significados virtuales se consideraran como categorías *a priori* o, por el contrario, encontrarían su apoyo funcional en la manera de operar el inconsciente colectivo históricamente condicionado si en una multilateralidad de análisis se prueba su existencia (fisiológica, psicológica, social, histórica, lingüística).

Desde el *punto de vista diacrónico* llama la atención el mecanismo antes aludido y que, con Whorf, denominan *reactancia*. Explicaría conservaciones semánticas que se evidenciarían en contextos específicos (ejemplo: estudio de *haber* con valor de posesión en determinadas construcciones verbales) al mismo tiempo que peculiaridades lingüísticas, como es el caso de pérdida temporal de un significado y reaparición, como ocurre biológicamente con los caracteres recesivos, en otro momento histórico, cuando cabría suponer un olvido total por parte de los hablantes. Si estos hechos no deben asignarse a la casualidad o, meramente, a la necesidad instrumental, entonces el mecanismo de *reactancia* responde a un tipo de organización de la psiquis. De algún modo tendría en cuenta hipótesis como las del inconsciente colectivo portador de una memoria ancestral. Si la cantidad de efectos producidos por este mecanismo es tan amplia como permite vislumbrar el texto, creo que es de inmediata responsabi-

lidad de las autoras (dicho amigablemente) el profundizar en esta línea de pensamiento que se muestra tentadora, sugerente y productiva.

Una observación acerca de las «construcciones verbales» (cap. VII). En cuanto a la denominación, se justifica en que: «a) *construcciones* porque sus elementos se relacionan en un orden y disposición particulares para expresar una gran variedad de conceptos; b) *verbales* porque dentro de la variedad de construcciones lingüísticas posibles sus componentes son lexemas verbales y, a su vez, de la combinación total de ellos resulta también una significación esencialmente verbal» (p. 321). Creo que es coherente la idea de totalidad significativa con el rechazo al carácter de auxiliar (en tanto vacío de significado) para el primer constituyente de la construcción, aunque la pervivencia de un significado lexemático para *todos* los casos me resulta más intuitivamente vislumbrada que efectivamente demostrada. Por otra parte, la capacidad de analiticidad que se desprende del todo permite esperar el uso de métodos como los de conmutación y supresión no tanto para verificar relaciones sinonímicas (las autoras no admiten la sinonimia) como la cohesión interna entre los elementos, sus relaciones posibles de solidaridad o de dependencia; además aportaría datos sobre usos contextuales. El estudio de las construcciones se ve complementado con un capítulo dedicado a los verbos *auxiliares:* ser, estar, haber, de los que indican: «... no nos oponemos a llamarlos, como hasta ahora, *auxiliares* (porque en verdad lo son para posibilitar la expresión de variados aspectos de los procesos verbales), siempre que con ello no se siga creyendo que no tienen significado» (p. 383). Y, coherentes con las apuntaciones anteriores, reivindican tanto el significado lexémico (potencialidad) como el morfológico, es decir, actualizado y que se realiza en la palabra.

Por fin, como las autoras pretenden que las denominaciones resulten efectivamente ajustadas a las significaciones, apelando siempre a la lingüística indoeuropea comparada (diacronía funcional), y en el entendimiento de que una forma puede representar la materialización de distintas significaciones, entonces renuevan la terminología para los tiempos verbales, a la vez que postulan la destrucción de ciertas etiquetas no justificadas (en las lenguas no habría nada irregular), tales como las que indican oposición entre verbos regulares e irregulares o transitivos e intransitivos. En el aspecto histórico pasan revista, en una especie de catálogo crítico de terminologías técnicas, a los usos del léxico lingüístico y recurren a textos literarios de períodos anteriores (para la selección de ejemplos) tratando de detectar los que reflejan mejor el habla coloquial. Los ejemplos del habla actual los extraen de conversaciones espontáneas, grabadas en

la total ignorancia del informante para evitar perturbarlo o condicionarlo.

Como apéndice a esta reseña analítica aclaro que, si en ella se ofrece un comentario tanto de la letra como del espíritu del texto, se debe a que María Luisa Regueiro se sometió amable y pacientemente a un extenso interrogatorio que me permitió una más ajustada claridad interpretativa.—*MYRIAM NAJT (Galileo, 47. MADRID-15).*

MARIO VARGAS LLOSA: *La señorita de Tacna.* Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral. Barcelona-Caracas-México, 1981.

La costumbre, tantas veces enemiga de la plenitud de la realidad y otras tantas necesaria para su disfrute y defensa, identifica a Mario Vargas Llosa como narrador. Pero es necesaria a la costumbre la sorpresa y, muchas veces, la sorpresa no es otra cosa que un retorno, una navegación por rutas olvidadas, por zonas, paisajes y circunstancias que fueron (son) parte esencial de una trayectoria, de un destino. Median casi treinta años entre el estreno de una pieza teatral de un joven y naturalmente desconocido autor peruano y la publicación de *La señorita de Tacna.* El espacio temporal entre estos dos textos lo ocupa una biografía copiosa en pormenores que, ante todo, es la ilustración de una entrega a las palabras; la busca y encuentro de un lenguaje; el establecimiento de unos valores; la creación de un universo que resulta imposible ignorar, y el tenso y lúcido ejercicio de una inteligencia en constante comercio con todas las zonas de la realidad. La maestría de Vargas Llosa como autor de ficciones es capaz de resistir las astucias del mejor abogado del diablo. Y sus reflexiones sobre el oficio del escritor son un documento imprescindible para la comprensión de este quehacer que demanda una plena participación. Recuerdo con nostalgia un folleto de propaganda que, entrelazando imágenes perfectas y oraciones que ilustraban un concepto de la vida, establecía un inventario de precisiones que procuraban definirla. El tiempo y la experiencia me permitieron agregar versiones a esas páginas ya perdidas para siempre. Una geografía de espacios diversos y cambiantes profundizó esos conceptos, pero a su vez me demostró que más allá de latitudes y longitudes, y de circunstancias cuya gravitación determinó modelos de existencia, en cualquier tiempo y lugar existen constantes cuya fijeza participa de una mecánica que siempre ofrece nuevas posibilidades de aproximación. Leyendo en la noche madrileña —tan remota de los abrumadores excesos america-

nos— *La señorita de Tacna* volví a vivir a lo largo de ese texto historias afines que ya son parte central de mis recuerdos y que, también, integran el caudal de una memoria colectiva. Pero al mismo tiempo que el magnífico desarrollo de la pieza colmaba mi imaginación —tocando esos puntos neurálgicos que son patrimonio de tantos pudores históricos, sociales y familiares— participé de la experiencia mayor del nacimiento y desarrollo de una historia. En «Las mentiras verdaderas», texto que sirve de introducción a *La señorita de Tacna,* dice Vargas Llosa:

> Aunque, en un sentido, se puede decir que *La señorita de Tacna* se ocupa de temas como la vejez, la familia, el orgullo, el destino individual, hay un asunto anterior y constante que envuelve a todos los demás y que ha resultado, creo, la columna vertebral de esta obra: cómo y por qué nacen las historias. No digo cómo y por qué se escriben —aunque Belisario sea un escritor—, pues la literatura sólo es una provincia de ese vasto quehacer —inventar historias— presente en todas las culturas, incluidas aquellas que desconocen la escritura.

Pienso que esa aventura constituye el elemento fundamental del contar, y pienso que contar será siempre un hombre junto al fuego, rodeado de otros hombres, y que esos hombres que escuchan no están pendientes del obvio flujo del discurso, sino de cómo las palabras se van reuniendo para, más allá de lo que dicen, formular un espacio, un ámbito, un tiempo fuera del tiempo, que se integran en la inteligencia y sensibilidad del que recibe y recrea, gracias a la inteligencia y sensibilidad del que dice con una intuición en vilo. La historia que crea Vargas Llosa en *La señorita de Tacna,* donde el autor-personaje no puede desligarse de un destino y las preguntas sin respuesta de ese destino, ni puede tampoco desligarse de su función de *escribidor,* es en verdad la historia de cualquiera y todas las ficciones. Lo que resulta singular en esta obra es cómo Vargas Llosa integra sin sobresaltos el claustro del creador con el horizonte de sus personajes, salvando magistralmente el vacío comunicante que existe entre los mismos. Mantengo que todas las invenciones se afincan en la realidad —y la realidad es tantas veces los sueños— y que las obligaciones que tiene el creador para con ella trascienden las de la enumeración. Todo hecho o suma de hechos se cumple en dos momentos. El primero es cuando se verifica. El segundo es cuando lo enfrentamos y es contado. Y es éste el momento en que todos los elementos de la historia adquieren su verdadero sentido, y la historia deviene historia. Sin lugar a dudas, lo que se cuenta en *La señorita de Tacna* admite nuevas versiones. Sin duda, también, con una aguda

sensibilidad, Vargas Llosa ha dado en esta *versión* una imagen insoslayable de una época, una familia, un medio social. Esta recreación donde el detalle adquiere proporciones entrañables, donde el drama individual y sus ramificaciones nos envuelven e interrogan, donde la eficacia en la utilización de los recursos dramáticos salva la problemática de los tiempos diversos y del entrecruzamiento de historias y situaciones, donde la función del creador es expuesta en toda su tensión, en su miseria y grandeza, en su jornada tras jornada, singulariza *La señorita de Tacna,* la convierte en pieza excepcional no sólo en el marco del teatro hispanoamericano contemporáneo, sino dentro de la dramaturgia que hace y fija nuestra época. Cuando conocí a Vargas Llosa, recién publicada su novela *La ciudad y los perros,* recuerdo que hablamos de cómo esas tierras que exhalan el verano necesitan de una perpetua invención de su realidad, magnífica y terrible. Ya son muchos los años que Vargas Llosa ha dedicado a esta invención que es nuestra especie de vida. Mamaé, abuela Carmen, abuelo Pedro, Agustín, César, Amelia, Belisario, Joaquín, la señora Carlota, guerras, desastres naturales, sueños, miserias, el ir y venir que determina la fatalidad, las pasiones, las raíces de un existir que sólo conoce los imperativos del tiempo, la educación, las tradiciones, los dictados de la necesidad, la esperanza, la resignación, la muerte y el silencio, ya forman parte de una realidad que trasciende sus límites naturales —siempre desmesurados—, para integrarse a una realidad mayor que no se define por fronteras ni estilos. Debo agregar que *La señorita de Tacna,* como toda gran obra teatral, no sólo se debe a la magia de la representación, sino también a la lectura, que siempre va más allá de las seducciones del escenario.—*ARMANDO ALVAREZ BRAVO (Lérida, 9, 7.° A. MADRID-20).*

ROMA MAHIEU: *La gallina ciega.* Editorial Vox. Colección «La Farsa». Madrid, 95 pp.

Mundo fiero el del teatro de Roma Mahieu. Fiero y fulero. Lo destapó en *Juegos a la hora de la siesta,* lo que le reportó sonados dolores de cabeza. Lo sacude como una maraca cargada de piedras o chatarra, sin pretender sonidos musicales, en *La gallina ciega.*

Esta vez los muñecos de su retablo no son niños, sino la deformidad y la contradicción del niño, que siguen siendo lastre cuando se pasa a hombre. O, digamos, mayor.

Su miseria —sus miserias— podrían verse como la continuidad o reencarnación de algunos pobladores de las obras de Gorki o de aquellos escuálidos iluminados que el cine francés extraía de los albañales del Sena.

Pero décadas y décadas separan a estos miserables de aquellos bajofondistas, y los de ahora tienen más ilustración, disponen de material tecnológico de la sociedad de consumo cuando recalan a sus anchas en un piso alto con ventanal, aunque atiborrado de trastos, donde marcados en su condición, insoslayablemente, siguen muertos de hambre.

Sin embargo, a medida que se avanza en el trato con estos personajes crecen algunas dudas. No se tarda en descartar que la autora se haya propuesto una pintura realista o naturalista, ni menos sentimental o romántica, de la extrema pobreza y sus consecuencias en la salud espiritual o la conducta, individual o social. Lo cual significa que no se advierte un planteamiento de la miseria como causa; pero al notarse que la miseria está expuesta, siquiera como una referencia ambiental o escenográfica, no se puede omitir la meditación sobre el vaivén de una miseria a otra, de la material a la moral. Esa es la primera duda. La que resulta mayor: ¿lo que se muestra es exactamente miseria moral? Resulta irresistible replicar que no. Y, en caso de aceptarlo, vale advertir: 1) Que en ello no hay regocijo. 2) No hay suficiencia ni desdén. 3) No se enarbolan justificativos ni redentorismos.

En el quinteto de personas dramáticas tal miseria no es lepra que carcome el alma; brota por sus fueros, sea a través de un sentimiento, de una nostalgia, sea por medio del pensamiento. Este, en todo caso, según el método del revés de la trama. Uno se topa con una crítica (de algo o de alguien o contra un sistema o estado de cosas): hay que darla vuelta y se reconocerán, mondas y lirondas, las hebras positivas o constructivas.

Bien, *La gallina ciega* no es un tratado patológico ni un apósito de moralina, ni despliega gratuitamente el espectáculo de la sordidez y lo que de ella recorta quizá no constituye la culpa o responsabilidad de los personajes en sí mismos, sino reflejo o penetración de las lacras o desaciertos generalizados. Ni tan vistosa como un *show*, ni tan banal como la televisión, ni tan seriota como una tesis; no es panfleto ni convocatoria.

¿Qué es entonces? Pura y desmañadamente, teatro, buen teatro dramático —con un puñado de personajes que dialogan y accionan admirablemente diseñados y movidos—. Teatro dramático a donde se puede acudir vacío y de donde se saldrá, por lo menos, con cierta carga de preocupaciones reflexivas.

Porque idiota y despreciable el espectador o el lector que pretenda de autores como Roma Mahieu que no les sacuda su fondo c yacimiento de condición humana. Y para eso esta autora es un seísmo de alto voltaje.

No le resultará fácil a quien acuda a abrevar en ella: no es una escritora o dramaturga fácil. Tendrá que abroquelarse y lanzar la sonda a lo hondo del pozo, donde las aguas, de superficie quieta, rizan corrientes submarinas (de la palabra y del pensamiento).

Por lo demás, tendrá que abrirse paso en una selva de incoherencias, verbales y acaso aparentes, o de inconsecuencias, como los cabos sueltos en los diálogos y en las situaciones. Pero que tienda con esmero las redes y pescará bichitos sutiles, como gusanos de luz, tal el canto indígena, primitivo y desgarrador que viene por trasplante en una grabadora y encarna en una madre que no tiene del hijo más que el deseo de tenerlo.

Hombres, adultos, gente mayor en el escenario o en sus invasiones —toleradas por el libreto— hasta el sector habitualmente reservado al público. Grandotes, sí. Grandotes juguetones (no bobalicones), que juegan ya no sólo a la hora de la siesta. Juegan los juegos inocentes, aunque también algunos de muerte. Porque, como en Freud, en Roma no es cuestión de quedarse en la epidermis.

Cuando se mete mano en ella, los dedos se enredan con líneas, hilos, objetos, a la espera de ser descifrados. Y a no pensar que puede, ese caudal, proceder de la biblioteca de las adivinanzas difíciles. Todo lo contrario. Adviértase cuántas veces y con qué variedad está dicha la preocupación por la violencia, por los aherrojamientos, por las multiplicaciones inexplicables de los prohibido, por las absurdidades como recurso de poder o excusa de los que llegan al poder, aunque sólo sea el mando de una oficina. Menudean los símbolos y las figuras: el círculo, el anillo, la ronda misma de la gallina ciega, o bien la letrilla ingenua, adaptada, de una canción, como la del puente de Avignon, cuando proclama el ansia natural del ejercicio de las facultades que nos da la personalidad:

Sobre el puente de Avignon,
cada uno es cada uno,
y cualquiera es cada cual,
sobre el puente de Avignon.
Hay que hacer
lo que hace todo el mundo...
Hay que hacerlo,
y hacerlo sin pensar.

ANTONIO DI BENEDETTO (Apartado Postal 9119. Sucursal 44. MADRID).

LAUREANO ALBAN: *Herencia del otoño* (premio «Adonais» 1979). Colección «Adonais», vol. 369. Ediciones RIALP. Madrid, 1980.

Los primeros valores que percibimos nada más abrir este libro del poeta costarriqueño Laureano Albán (libro que obtuvo el premio «Adonais» de 1979) es su cuidado ritmo y su lenguaje poético de calidad. Ambas cosas para estimar mucho, porque es hoy harto frecuente la errada creencia de que no son consustanciales a la poesía el buen ritmo y la palabra esencial. Todas las palabras pueden ser poéticas, pero a condición de que estén asumidas por el poeta en un lenguaje propio y vayan cargadas de una significación que se compadezca con el conjunto del poema, o dicho de otra forma: siempre que se hallen insertas en un estilo. En cuanto al ritmo, cada vez está más claro que es la única diferencia fundamental del poema en verso y del poema en prosa (Juan Ramón Jiménez nos ha dado en este punto su última lección al preparar *Leyenda).* Laureano Albán hermana también poesía y verso diciendo: «El verso es el rescoldo del prodigio», lo que recuerda un poco aquello de Gerardo Diego: la poesía es el relámpago y el poema es el trueno que le sigue.

Los poemas de Albán están excelentemente escritos. Combinaciones silábicas de once, siete, cinco, que en ocasiones dan versos más largos, como los de doce sílabas, mediante yuxtaposición de cinco más siete. La palabra es cálida, encendida siempre por un destello de sublimación. Los adjetivos poseen valor definitorio. Las imágenes se consiguen (luego veremos la excepción) no con metáforas complicadas, sino con asociaciones originales y sugestivas. Así, el *mar* presenta su «agitada *arquitectura»* o los pájaros «posan ante mis ojos sus *mañanas».* Lo mismo *arquitectura* que *mañanas* son elementos que se corresponden con la visión poética de Albán. Una visión constructivista, que ve la tarde como una *sentina,* los sueños como *espejos,* la espuma como *dedos tenaces,* el aire como *habitación,* el tiempo como *sótano,* el silencio como *umbral;* una visión que ama las cosas reales (sillas, vasos, trajes, pisos, guijarros...), aunque busca donde termina «su oscura certidumbre» hacia trascendencias idealizadas. Y una visión auroral —pese a las cenizas que a veces le muestra el otoño— donde *mañana* es siempre el comienzo de un día nuevo, no un pretendido futuro. Así, los niños son «algarabía que se lanza a aclarar la mañana», con lo puro «el alba crece en el alba», el sueño es «como una mañana» y, cuando se acepta el destino, «se entiende la voluntad total de la mañana». Esta visión auroral no se opone a la comprensión de la muerte como último destello. Es lo puro, y lo hermoso, lo que arde en la trascendencia del día vivido, hacia el *mar,*

que podemos señalar como tercer elemento de esta visión poética. *Mar* como eternidad donde el tiempo, el que «derriba las estatuas» (esto es, el que destruye nuestras realidades), es simplemente «un azul». Y de aquí que resulte resumidor y clave el poema «Certezas de la tierra», donde lo *constructivo* (en este caso *destructivo)* se une al *mar* y a la *mañana:* la muerte impone al mar nuestra derrota en cada mañana y lo llena de nuestros «pequeños escombros», mientras todo (un todo en el que ya no está sino nuestro recuerdo de lágrimas) persevera en «la urna rota del otoño».

Porque el *leitmotiv* de la primera parte del libro —la que su título justifica— es la comprensión del otoño como una estación vital que dora los sueños y los deseos de trascendencia iluminados por una «claridad agonizante». Esta trascendencia no es metafísica; el poeta sabe, y dice, que «sólo somos tiempo, desprovistos de eternidad». Nuestra plenitud, pues, se colma en la propia naturaleza. Sin cantar directamente a la naturaleza, Albán es un poeta que la asume, y se la siente vivir en su poesía:

Así así, acércame la vida.
De un gozo beberé todas las flores.
Apuraré hasta el fondo claridades,
ríos, delicias del diluvio.
Las frutas vivas colmarán mis ramas.

El esplendor y la ceniza de las cosas y de la propia vida tiene su imagen en el otoño. Y esta identidad otoño-vida no es tanto biológica cuanto anímica. El poeta no siente —su juventud no lo justificaría— el otoño en su carne, sino en su alma:

Hay llamas en la luz,
tiemblan sus puertas.
No es nadie, nadie, nadie,
es sólo el alma del otoño
reflejada en mi alma.

Y ¿en qué consiste esa *alma del otoño* para el autor de este libro? Reside en el triunfo momentáneo de la belleza del existir. La luz entredorada, tanto como el amor y el goce de la vida, son más hermosos precisamente por estar a punto de la ceniza. La *herencia del otoño* es la consunción o, si se quiere, para emplear un símbolo del poeta, es *el mar.* Entre el otoño —punto de gloria— y el mar —que relanza la vida tras la muerte— discurre la existencia. Pero aclárese que no se trata de una poesía existencial. Albán no es un poeta existencial,

como ya se dijo que no es un poeta metafísico. No hay filosofía en esta poética, sino lírica pura.

Lírica pura que, en la segunda parte del libro, se inclina a un tema exterior y a un tema abstracto, aunque subjetivamente tratados. El poema de mayor extensión —y quizá de mayor ambición— del volumen es «Hispania», dividido en cuatro partes. En cierto modo es un poema de «el Descubrimiento». Por menos íntimo, se hace más barroco; no se fía el quid del poema a la imantación de la palabra pura, a su simbología recóndita, sino que se persigue cierta orquestación retoricista, tanto con el uso del alejandrino cuanto con la imagen más elaborada:

Como en las catedrales cuando no queda nadie
y arañas de silencio descienden por el coro.
Y los reyes y reinas bajo el mármol crispado
son una nave de oro que se pudre en la noche.

Es una descripción visionaria de la religiosidad renacentista y del espíritu desvelado. Después se contemplan los campos y pequeños pueblos de Castilla la Nueva, con huellas en la toponimia de la frontera árabe. En la parte tercera, la historia rezuma anónima por murallas viejas y polvo de caminos. Esta personal visión del espíritu castellano desemboca en la salida de «un navío en el sol», desde el puerto de Palos. Si en la primera parte del poema se contempla el fuego religioso, en la segunda, el olivo de las tierras fronterizas, y en la tercera, la tierra seca de los pueblos, en la cuarta —la mejor de las cuatro, para mí—, el navío es «de fuego, olivo y arcilla», síntesis de un espíritu de aventura. Dentro de ese navío ve el poeta los elementos del descubrimiento, desde la geografía virgen hasta la lengua «para nombrar amando».

El otro de los dos poemas mayores del libro —y entiéndase mayor por su extensión, ya que entre las piezas breves las hay de gran calidad— es «Tránsito del hombre». Su procedencia del silencio, «izado como un trono de pétalos y sangre»; su acercamiento al misterio: «escucha atento el mar, ciclo y presagio» (ya hemos visto antes cómo, para el poeta, el mar purifica y da nueva vida); su soplo espiritual: «teme ser ángel y por eso cae»; su esfuerzo: «inaugura caminos»; su dolor: «se detiene de trecho en trecho para darse al llanto»; sus ansias: «es todo sed»; sus ritos y mitologías: «ceremonias tatuadas de misterios»; su sensualidad: «trota por madrugadas como estepas sobre la grupa oscura del instinto»; su sentido de perpetuar la especie: «arranca cuerpos nuevos a las sombras»; su capacidad de poesía: «en la invención del canto inventa el mundo»; su amor: «abra-

za y desnuda con besos vencedores el fugaz sol del cuerpo entre las sábanas»; su ferocidad bélica: «destruye los ladrillos de la sangre». Esta última imagen se relaciona con aquellas a que antes nos hemos referido, donde aparece la visión constructiva y material. El motivo central del «Tránsito del hombre» es la muerte que, como en los poemas de la primera parte se ha visto, no deja de imponer su presencia en la poética de Laureano Albán.

El poema final, «Vestigios del otoño», sirve para cerrar el motivo principal del libro:

> ... ...
> *entra como un niño*
> *a los lentos rescoldos del otoño.*

Más allá de lo puro y de lo destruido, el poeta salva su verdad. *LEOPOLDO DE LUIS (Rodón, 12. MADRID-20).*

TECNICAS DE COMPOSICION Y DE RELATO EN «EL DISPUTADO VOTO DEL SEÑOR CAYO»

La aparición en 1978 de *El disputado voto del señor Cayo* puso de manifiesto una vez más que Delibes es uno de nuestros más sólidos narradores. La novela, tal y como en otro lugar he intentado explicar (1), presenta un doble interés: por un lado es una exaltación de la cultura campesina que está en trance de desaparición, sacrificada en aras de un progreso mal enfocado, y por otro lado, trata de una de las señas de identidad de nuestro pueblo, el cainismo. Para relatar la historia, enmarcada en las elecciones de junio de 1977, acude a unas técnicas de composición en las que residen los hallazgos del siempre sorprendente Delibes.

1. La composición de un relato lleva inmediatamente aparejado el problema de la elección de un punto de vista —la figura del narrador (2)— para configurar la historia que, al contarla, va siendo creada. En definitiva, la historia no existe de forma autónoma, sino

---

(1) «Elegía a la muerte de la cultura rural: *El disputado voto del señor Cayo*», en *Arbor* (en prensa).

(2) Cfr. Germán Gullón: *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976, p. 21.

que el narrador, el punto de vista, la va configurando, al tiempo que la cuenta al lector (3).

Una parte de la producción de Delibes ha venido siendo muy rica en planteamientos ideológicos, lo cual ha obligado a seleccionar siempre una perspectiva narrativa que salvase su obra de la tendenciosidad, y esto rara vez es tarea fácil (4).

Ramón Buckley ha señalado cómo la segunda época de Delibes se caracteriza por haber suprimido todo tipo de pantallas que levantaba frecuentemente entre lector y autor (lenguaje intelectual común a niños y pueblerinos, interpretación de experiencias y pensamientos de los personajes, juicios de valor, etc.) en sus primeras obras (5). El escritor transformó su papel de creador o configurador de la historia en el de simple fabulador o narrador (6). Delibes se comporta con sus personajes no como su creador, sino como un espectador o un vecino de ellos; el narrador Miguel Delibes pasa a ser un personaje más que no conoce de la historia más de lo que es asequible a cualquiera de los seres de la ficción, de modo que el lector queda en un plano de superioridad ante el mundo novelesco que le capacita para extraer por sí solo los significados del texto. El lector cae de este modo en el engaño de la objetividad. Francisco Umbral destacó justamente este aspecto en la obra del vallisoletano (7) y Alfonso Rey ha dedicado su tesis doctoral a profundizar en él, hasta el punto de que identifica la más valiosa aportación del escritor castellano a la novela de posguerra en el hecho de haberse orientado hacia el relato en el que lo fundamental es la confección del personaje (8), recreando su carácter, su visión del mundo, su sistema de creencias desde dentro, directamente del personaje al lector (9). La

(3) Véase el primer capítulo del libro de Darío Villanueva: *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.

(4) Véanse las precisiones de Delibes sobre la elección del punto de vista en *Cinco horas con Mario*, vertidas en el libro de César Alonso de los Ríos: *Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1971, pp. 132 a 134.

(5) Cfr. Ramón Buckley: *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1973, pp. 107 y ss.

(6) En la segunda época, «el autor da la impresión de haberse infundido del todo dentro de unas figuras que aparecen directamente, presentándose ellas mismas en su vivir» (G. Sobejano: *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975, 2.ª ed., p. 163).

(7) Francisco Umbral: *Miguel Delibes*, Madrid, Epesa, 1970.

(8) Alfonso Rey: *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago de Compostela, 1975: «La originalidad de Delibes estriba, en primer lugar, en el hecho de constituir al personaje en centro de sus novelas» (p. 264). «Lo que, en palabras llanas, quiere decir que Delibes, a su modo, hace novelas de personaje. Esto es un hecho de la máxima importancia para valorar su aportación a la novela española y para aquilatar su posible originalidad» (p. 259).

(9) «Nos guste o no, todos los caminos conducen a la misma conclusión: lo característico de Delibes, lo que mejor revela su poética, es la novelización del punto de vista, la recreación, desde dentro, del sistema de valores y creencias de los personajes» (*Ibid.*, p. 259). Y, más abajo, añade el crítico: «Pero a pesar de esto, en un acto de compenetración artística, les permite que se conviertan en narradores de sus vidas y que expongan al lector su sistema de creencias, sin que el autor interponga su interpretación» (p. 276).

originalidad de toda la obra de Delibes es, pues, la elección del punto de vista y su magistral tratamiento.

Este planteamiento general creemos que se cumple en *El disputado voto*... El punto de mira de la historia es objetivo, pertenece a alguien que no entra ni sale en la anécdota (salvo ciertas debilidades que denuncia la presencia partidista y apasionada del escritor que, aunque son excepcionales y raras, no dejan de estar presentes), a alguien que conoce los hechos y, como simple espectador de los mismos, los cuenta al lector, sin caer, según nos parece, en la omnisciencia u omnipresencia. Hasta tal punto es así que el narrador parece un personaje más, sorprendido ante las acciones repentinas de otro personaje. Véase, a título de ejemplo, el siguiente fragmento:

> Se encaminó lentamente hacia el chamizo de los aperos. Laly, Víctor y Rafa le seguían, comentando. *Inopinadamente*, el señor Cayo se detuvo, la cabeza ladeada, las pupilas en los vértices de los ojos, inmóvil como un perro de muestra [...].
>
> Con *insospechada* rapidez, el señor Cayo levantó el palo por encima de su cabeza y lo descargó contundentemente contra el suelo, junto a un tomillo.
>
> (pp. 93-94)

El narrador cuenta los sucesos con la misma sorpresa de Víctor, de Rafa o de Laly.

2. Hay un segundo hecho que avala la objetividad del narrador y es que en ningún caso se refiere explícitamente, con su nombre propio, al partido a que pertenecen los jóvenes, porque eso implicaría interpretación y análisis de la realidad, y el escritor quiere limitarse a presentarla. El narrador reduce su papel al de simple notario u observador de los sucesos. Es el lector quien puede deducir el grupo político a partir de lo que el narrador le deja ver: una rosa roja en un vaso, por ejemplo, en la casa de Laly, o la sonrisa abierta del líder en los carteles propagandísticos. Lo demás no lo dice el contador de la historia, sino los propios personajes, y es a partir del diálogo de donde se infiere la adscripción política. El lugar que el grupo ocupa en eso que se ha dado en llamar el espectro político español se hace con absoluta precisión por medio de las referencias a los grupos restantes y que no son justamente el de Víctor, Rafa y Laly. Primeramente se nos dice que no son de Alianza Popular:

> El muchacho de cabello ensortijado enrollaba ahora unos carteles y contaba a su compañero que la noche anterior le habían pedido cola los de Alianza Popular:

—Y ¿se la diste?
—Joder, era demasié, ¿no?

(pp. 10-11)

Tampoco son de UCD (p. 14), ni demócrata-cristianos (p. 32). Más adelante nos enteramos de que tampoco pertenecen a Reforma Social Española (p. 71) y en el capítulo IV se nos indica que no pertenecen a ninguna corriente falangista (p. 62). El violento encuentro con el grupo de Mauricio indica que tampoco son ultraderechistas (página 151). Víctor y los suyos son de izquierdas, pero ¿de qué grupo? Queda descartado el PCE (p. 21) y la extrema izquierda (p. 12). Los militantes protagonistas han de pertenecer a algún grupo socialista a juzgar por ciertos indicios muy indirectos y dado que sólo de ese signo no ha aparecido ningún grupo al que los personajes se refieren despectivamente.

3. Los dos aspectos comentados —la elección de un punto de vista objetivo y la vaguedad referencial al grupo político— es un acierto de la obra de Delibes, y afortunadamente no el único ni el mayor de ellos. La destreza del autor se revela en otros procedimientos narrativos igualmente felices como son la construcción de los capítulos y la técnica del libre asociacionismo que seguidamente pasamos a reseñar.

Al contar, en cada capítulo, las diversas anécdotas que los constituyen, el escritor acude a una estructuración de los materiales que resulta reiterativa. Suele empezar el capítulo con unas descripciones breves y plásticas, magistrales desde un punto de vista estético (10), que o bien identifican el ámbito en que se enclava la acción —capítulos II, III, IV, V, VII, VIII y X—, o bien evocan con precisión el aspecto o movimientos de los personajes —capítulos I, VI y IX—. Tras la breve descripción, se deja hablar directamente a los personajes, de modo que los trozos narrativos o descriptivos propiamente dichos son reducidísimos, en beneficio de la forma dialogada que es la que predomina en el relato.

4. Al intensificar el aspecto objetivo que estos procedimientos ofrecen viene la estructuración de otros materiales, como es el caso de los contrastes conseguidos a través de una selección léxica muy oportuna. La novela es la contraposición de dos culturas: la urbana

(10) En las descripciones, el narrador Delibes emplea una lengua tan rica como la de cualquier personaje campesino por cuanto conoce el término exacto que designa a cada objeto del entorno rural o el nombre del menor accidente topográfico. Así, emplea vocablos como *greñura, teso, escrina, cancilla, hornillera, dujos, bordonear, carraspo, alholvas, sirgas, restaño,* etc., en un auténtico prodigio expresivo.

y la rural, lo que obliga al narrador, en determinados momentos, a contrastar actitudes y valores de una y otra. Así, en el capítulo III, tras una serie de verbos que implican movimiento, de adjetivos y adverbios que informan de la prisa de los tres militantes venidos de la ciudad, el narrador describe las acciones de los habitantes de Berrueco, precisando el carácter pausado de las mismas:

> En la cantina en penumbra, con un ventano enrejado orientado a mediodía, dos hombres de edad, las boinas caladas hasta los ojos, fumaban *parsimoniosamente* ante dos vasos de tinto, junto al mostrador [...].
>
> Les sirvió *lentamente,* en silencio, la *atención concentrada* en los vasos que iba llevando [...].
>
> El hombre se la quedó mirando *largamente* [...].
>
> —¿Iba con otro? —preguntó *al fin.*
>
> —Sí —miró a Víctor—: Paco.
>
> El hombre hizo *otra pausa:*
>
> [...]
>
> Tornó a *quedar en suspenso* el tabernero:
>
> —Por aquí pasaron, sí señora. Hace ya rato —dijo, *al cabo.*
>
> [...]
>
> El tabernero se rascó *prolongadamente* la nuca.
>
> (pp. 56-57)

Otro tanto ocurre cuando los personajes llegan a Cureña y se encuentran al señor Cayo. De nuevo la trepidante y agitada carrera de los «políticos» se encuentra contrastada con la lenta acción del pueblerino y sus modales tan mesurados:

> Una voz *levemente* empañada, *comedidamente* cordial, les alcanzó desde el otro lado del riachuelo:
>
> [...]
>
> Un hombre viejo [...] les miraba taimadamente, desde la puerta, bajo el emparrado de la casa. Víctor, al verle, *franqueó* la lancha que salvaba el arroyo y se dirigió *resueltamente* hacia él:
>
> [...]
>
> Víctor observaba los bordes pardos, deslucidos por el viento y las lluvias, de la boina del hombre, su hablar *mesurado* y *parsimonioso. Vaciló.* Al fin se volvió *atropelladamente* hacia Laly y Rafa.
>
> (pp. 81-82)

La eficacia del procedimiento se explica y se valora por sí sola, no precisa comentarios.

5. Delibes mantiene un ritmo fluido a lo largo de la narración. No existen fisuras ni saltos bruscos en el tratamiento de los diversos aspectos temáticos. La fluidez se logra mediante el procedimiento del libre asociacionismo, que no es tal, sino que más bien presenta ese aspecto, y que no es otra cosa que un magnífico truco (11). Así como en la vida real la conversación humana salta de un tema a otro a causa de la analogía de los mismos, la conversación —y también los monólogos— que mantienen los personajes se desliza de un asunto a otro, movida por la proximidad entre ellos. El autor logra de este modo tratar los temas que le interesan pero con una aparente naturalidad, señuelo de objetividad, que seduce totalmente al engañado lector de tal modo que se da al relato apariencia de algo espontáneo, sin el menor sentido teleológico o de orientación hacia un determinado desenlace que verifique la exactitud de una tesis. Véase, por ejemplo, el magistral salto en la conversación del tratamiento de la superioridad de los conocimientos zoológicos del señor Cayo al del tema político en el siguiente fragmento:

> —Y ¿por qué es pájaro de mala ralea el cuclillo?
>
> Las pupilas del señor Cayo se avivaron:
>
> —¿Ese? Ese pone los huevos en nido ajeno, donde los pájaros más chicos que él, para que le saquen los pollos adelante.
>
> Víctor rió:
>
> —Como algunos hombres.
> —Eso.
> —Los amos y los jefes.
> —Eso.
>
> La mirada fluctuante del señor Cayo quedó prendida de repente de las barbas oscuras, severas, de Víctor. Dudó un momento. Apuntó, al fin, tímidamente:
>
> —Pero usted es jefe, ¿no?
> —¿Yo? De ninguna manera, señor Cayo.
> —Pero va para jefe, ¿no?
>
> Víctor se turbó:
>
> —No... no es exactamente eso.
>
> Laly le miraba divertida. Añadió Víctor:
>
> —En realidad yo voy para diputado.
>
> (p. 127)

---

(11) Ramón Buckley se ocupó del estudio de esta técnica en *La hoja roja*. Véase su *op. cit.*, pp. 123 y ss.

6. Hemos comprobado, pues, los modos objetivos de que se sirve el escritor. Sin embargo, más arriba hablamos de ciertas debilidades que, ocasionalmente, hacen irrumpir en el texto la voz de un narrador partidista y apasionado. Esto es raro, es escaso, pero existe, *a mi modo de ver,* cuando el fabulador describe la mirada de Víctor, en plena borrachera, en el momento en que sobrevalora la cultura de Cayo por encima de la urbana, con estas palabras: «Sus ojos no tenían el brillo del alcohol sino la patética perplejidad del vidente» (p. 177). El juicio de valor implícito me parece obvio. Otro tanto sucede no ya con el narrador, sino con el constructor de la historia, cuando acumula varios sucesos en los capítulos V a VIII para poner de manifiesto los superiores conocimientos del señor Cayo. Tal vez habría sido suficiente una selección de aptitudes más mesurada. No obstante, estas «debilidades» no amortiguan en absoluto las cualidades de objetividad que en este artículo hemos intentado subrayar y analizar pormenorizadamente.—*JUAN MARIA MARIN MARTINEZ (Moreras, 8, 2.° dcha., MADRID-18).*

G. CARNERO: *Ensayo de una teoría de la visión (poesía 1966-1977),* con estudio preliminar de C. Bousoño, Madrid: Hiperión, 1979, páginas 210.

El último libro del valenciano Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión,* reúne los publicados anteriormente por el autor *(Dibujo de la muerte,* 1967; *Poemas del ciclo de Dibujo de la muerte,* 1966-67; *El sueño de Escipión,* 1971; *Variaciones sobre un tema de la Bruyère,* 1974; *El azar objetivo,* 1975), pero no como un mero resumen antológico de su producción —que en el caso de un poeta tan joven resultaría algo pedante—, sino para mejor ilustrar la unidad de discurso que esos poemas encierran. Así nos lo asegura el mismo poeta, augurándose siempre esa continuidad, y lo confirman las palabras de Carlos Bousoño en su estudio preliminar. Además, una de las citas que abren el libro es una clara sugerencia: «Sólo pido una gracia: que ninguna parte de este discurso sea juzgada en sí misma e independientemente del resto» (Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry...*).

Lo que llama en seguida nuestra atención es el notable estudio de Bousoño (suerte y lástima que venga puesto en primer lugar), verdadero ensayo sobre la poesía española, sin pasar por alto el sentido de la cultura en general, del cual traza un perfil incisivo y suma-

mente esclarecedor. Basta pensar en los «focos» que enumera por cada época o en las disgresiones pictóricas que ensanchan el panorama estrictamente literario. Pero decisivo queda, en mi opinión, su esbozo de la poesía actual, impregnada de todo, si queremos, pero a la vez aislada de ese todo, al moverse con tan urgente afán crítico o, véase el caso de Carnero, con una lúcida ironía desesperanzadora. Rápida pero cuidadosamente viene estudiada la crisis en la que se encuentra todo objeto social: crisis de la cual, se reconoce, es imposible cualquier huida. Mejor dicho, de una manera está prohibido todo escape, y por eso lo único que puede tener valor es lo que, exactamente y en la huella de la mejor crítica internacional (pensemos en Friedrich o en Richards, por ejemplo), Bousoño llama la «ficción de la ficción».

De este modo entramos en el meollo de la poesía de Carnero, que, por lo menos a lo largo de todo el primer libro *(Dibujo de la muerte)*, se atreve aún a formularse preguntas acerca de las finalidades, de los valores del mundo, de la vida. Se trata de un libro joven, a pesar de todo; por lo tanto, aunque el poeta demuestre haber ya superado, con el razonamiento, cada contestación («pero que nadie intente otra vez pulsar las raíces de la vida» —*Les charmes de la vie*, v. 45—), escapa a su control y, emotiva y juvenilmente, vuelve a preguntarse poco después: «Pero los aprendidos pasos de baile, ¿son acaso / razón para una vida?» (*Watteau en Nogent-Sur-Marne*, vv. 15-16). Hay en este libro, todavía, algunas dudas, aunque haga falta extrapolarlas del magma estético donde se encierra su visión del mundo; no, no del mundo que, como afirma Carnero, es inescrutable, sino de sus productos, de sus ficciones. La historia de sus personajes se hace, dentro de una serie brillante de flashes postizos, máscara o juego absurdo e ininterrumpido (¡cuántas veces sobresalen la «noria», el «circo», el «vals» para definir el «movimiento continuo» de la nada!); hasta las palabras no existen o no pesan —y aquí reside la problemática más amplia del poeta, en su enfrentamiento con ellas—. Carnero nos lo advierte desde el primer poema: «es triste / no tener ni siquiera un puñado de palabras» *(Avila*, v. 63) y no porque las palabras puedan descubrirnos un significado, sino tan sólo para «inventarnos, que al fin hemos vivido» *(Avila*, v. 66). Sin embargo, esta primera colección se mueve, bien sea por el hecho literario del que parte, bien sea, y a consecuencia de ese primer factor, por el esteticismo al que recurre, dentro de una cadencia indiscutible de la cual son pruebas el ritmo, las metáforas («lisos espejos de la noche»; «la sangre de la noche»; «los mimbres destejidos de la noche», etc.), el eco de otros poetas, aunque nunca bien pronunciado, claramente insinuado, quisiera

decir. La generación del 27, sobre todo el cernudismo, e incluso Eliot, se quedan entrampados con la sorpresa del hecho cotidiano a lo Gil de Biedma.

Sucesivamente, Carnero se libera, poco a poco, de todo recurso poético y entra en una gnosis filosófica sin posible solución. Quedan firmes los apuntes anteriores pero, allí, donde la realidad era por lo menos un hecho libresco o metahistórico, se convierte en una «vaga realidad que me complace ahora / inventar» *(Jardín inglés,* vv. 21-22) y se declara rotundamente que: «El poder de una ciencia / no es conocer el mundo: dar orden al espíritu» *(Elogio de Linneo,* vv. 1-2) y se revela, con un tono de «iluminado», cual es el único posible valor de la palabra: «La palabra es un don / para quien nada siente, le asegura / la existencia de un orden» (*Chagrin d'amour, principe d'ouvre d'art*, vv. 39-41).

Así se vienen perdiendo las imágenes, el juego rutilante de los versos y se gana un ritmo prosístico, de proposición disciplinada para lograr un sistema, mejor dicho, una «teoría», aunque sea para un garabato de la fantasía. Poco a poco se pierde hasta la materia; el cuerpo es tan sólo «una carne desnuda / en que creemos estar vivos» *(Variación I-Domus Aurea,* vv. 10-11); el mar es un «color». Hasta el tiempo se aleja en el «fastuoso fraude», pero «si es que el tiempo existió» *(Dad limosna a Belisario,* v. 37). La razón logra, más que aquella pretendida «teoría», de tinte tan berkeliano, una desconfianza total y el poeta se lanza con una frialdad doliente, pero sólida, contra todo sentir, toda memoria (sólo «sutileza cromática»), todo crear. Y es desconfianza que, a mi gusto, algo molesta, quiere aún sugerir, enseñar, alejar: un esfuerzo antiprometeico para encontrar, en la nada, un valor donde apoyarse, descansar, fatigándose para llegar al final del viaje con la conciencia de ello mismo. Y así, en su menester, afirma Carnero, hay que intentar nuevos métodos: «invertir el proceso creador; no de la emoción al poema / sino al contrario» (¡qué Locke no se revuelva en su tumba!), pero teniendo siempre, siempre lúcidamente presente que: «producir un discurso / ya no es signo de vida, es la prueba mejor / de su terminación» *(Ostende).—LUISA CAPECCHI (Via delle Quercie, 4. Trieste, ITALIA).*

LA REALIDAD Y EL MITO DE JULIO ROMERO DE TORRES *

Esa periódica oscilación del gusto nos está llevando, desde hace unos cuantos años, a la reconsideración crítica del arte fin de siglo, cuyo éxito social se produjo en medio de las primeras luchas de la vanguardia histórica para caer inmediatamente después en un total descrédito. No vamos a tratar aquí la compleja serie de razones que han provocado este vaivén valorativo, pero es evidente que ya se mira, y se distingue, de otra manera ese conjunto variado de tendencias artísticas que hasta hace muy poco quedaban simplificadas en la etiqueta única de academicismo degenerado. En este sentido, las grandes exposiciones europeas sobre simbolismo y, en general, sobre la pintura figurativa, más o menos realista, más o menos académica, de los siglos XIX y XX indican la aparición de un clima nuevo, precisamente el mismo que puede contribuir en nuestro país al esclarecimiento de una figura tan polémica como Romero de Torres. Hasta ahora ciertamente se toleraba cierta exaltación de, por ejemplo, una pintura de paisaje posimpresionista, una manera discreta de permanecer al margen de la vanguardia, pero el salto verdaderamente cualitativo no se ha producido hasta cuando, junto a los Beruete, Regoyos, Sorolla, Pinazo, etc., no han comenzado a despertar interés los José María Rodríguez Acosta o Anselmo Miguel Nieto, por poner un par de ejemplos que han sido objeto de exposición recientemente.

El verdadero *tour de force* en esta reconsideración de nuestra pintura contemporánea estaba, sin embargo, reservada a una figura como la de Julio Romero de Torres, el pintor español que, en el extremo opuesto de Picasso, ha suscitado más pasiones contradictorias. Como se sabe, al pintor cordobés le jalearon en su momento personalidades tan significativas como Ramón del Valle Inclán, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Emilia Pardo Bazán, Ramón Pérez de Ayala, etc., y no sólo, como podría explicarse, los hermanos Quintero; pero, junto a tan impresionante nómina de entusiastas, ningún otro pintor ha caído en una caricatura artística y sociológica tan ferozmente intransigente como él, que ha padecido los denuestos que ridiculizaban al casticismo de pandereta y hasta su apropiación por parte de cierto gusto académico del franquismo de posguerra, que lo llevó al papel moneda.

(*) Ana Basualdo: *Julio Romero de Torres* (prólogo de A. M. Campoy). Ed. Labor. Barcelona, 1980.

En cualquier caso, en los últimos tiempos una persona sensible debía sentirse verdaderamente incómoda ante todas estas simplificaciones y estaba en el ambiente la necesidad de una revisión completa de la cuestión, tal y como afortunadamente ha cuajado por fin en la reciente monografía que Ana Basualdo ha publicado sobre Julio Romero de Torres, cuyo principal mérito es, desde mi punto de vista, la desmitificación del pintor. Quiero decir que se sale del círculo vicioso de la valoración positiva o negativa de su pintura, para, simplemente, tratar de pensarla.

Pues bien, aunque esto haya sido posible por la reciente oscilación del gusto, que comentábamos al principio, era imprescindible trascenderla, si se quería entender cabalmente la historia. Para lograrlo, en el fondo no hay ninguna fórmula mágica, pero sí hace falta un considerable esfuerzo de reconstrucción histórica y de análisis. Ana Basualdo ha afrontado, en este sentido, la misión más peliaguda: tratar de entender justo lo que habitualmente se utilizaba para impugnar globalmente el mundo de Romero de Torres, ese mundo estereotipado del casticismo andaluz. En última instancia, su libro no es sino una reflexión profunda, de carácter antropológico, de la supervivencia histórica del folklore. En realidad ahí estaba la cuestión: puesto que su pintura había acabado aplastada por el mundo que reflejaba, sólo volviendo sobre éste cabría un nuevo sentido de aquélla.

El método era muy claro, pero no fácil, ya que la tremenda acumulación de tópicos predisponían necesariamente al malentendido. Había, pues, que hacer ver lo de siempre, pero con una mirada distinta. Así, tal y como hace Ana Basualdo, había que volver sobre la significación del folklore andaluz, pero esta vez aprovechando lo que han escrito ensayistas como Félix Grande: volver sobre el tema de la pasión o el sexo, pero desde Bataille; volver, en fin, sobre mitos y símbolos, pero desde Valle Inclán o Cansinos Assens. Como, por lo demás, quedaba también la propia contextualización histórica de la pintura, cuyos antecedentes clásicos —españoles e italianos— había que tener en cuenta, pero sin olvidarse por ello de su homologación internacional respecto a las corrientes simbolistas europeas.—*FRANCISCO CALVO SERRALLER (Apolonio Morales, 4. MADRID-16).*

NORTHROP FRYE: *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance*. Traducción de Edison Simons, Monte Avila, Barcelona, 1980. 234 pp.

Anuncia Frye en el prefacio que esta investigación integra otra mayor, destinada a estudiar toda la narrativa profana a partir del modelo bíblico, al menos en cuanto a la literatura europea. «La Biblia es la epopeya del creador, cuyo héroe es Dios» (p. 25), parece ser el centro del modelo.

Para cumplirla parte de la distinción entre *romance* y *novel* (romance y novela, aproximadamente), entendiendo ésta como la parodia realista de aquél, según el modelo del *Quijote* (pp. 49 y 50).

Además de esta observación, ya hecha hace tiempo por el ruso Mijail Baktin, Frye toma partido por el plexo de valores que connotan lo romántico: libertad de imaginación, recuperación de lo desplazado por la razón, búsqueda de lo prodigioso, sentido de la aventura, desprendimiento de los referentes sociales e históricos, etc. Sus censuras al realismo, su actitud decididamente antirrealista, lo acercan a las posiciones del formalismo ruso, tan emparentado con la crítica anglosajona de la línea neocrítica.

Otra distinción con consecuencias es la que hace Frye entre la cultura pagana como trágica y la cultura cristiana como cómica. Si bien uno de sus apotegmas es que «toda ficción es pura convención» (p. 57), y que lo relevante en ella es la tensión interna que obliga al lector a seguir hasta el desenlace, una serie de observaciones sobre convenciones obsesivas nos llevan al mundo moral, y de éste, al de la ideología en sentido clásico, o sea los sistemas filosóficos. Esto, de algún modo, religa la literatura con sus referentes verdaderos: las creencias sociales.

Es saludable recuperar, como lo hace Frye, la relación entre novela y mito (y entre mito y rito, si se quiere), pues de tal forma se observan constantes estructurales que permiten una mejor intelección del hecho narrativo en general, con abstracción de los géneros, siempre engañosos. El tema de la narración, como un descenso al mundo inferior para ascender al superior, por ejemplo, es de aplicación muy fecunda en la lectura de todo relato como historia ejemplar.

A la espera de la obra mayor, estos estudios se muestran como una incitante proposición.—*B. M.*

CARLOS GARCIA GUAL: *Mitos, viajes, héroes.* Taurus. Madrid, 1981. 201 pp.

Releer a los clásicos sin reverencia y en busca de novedades, desbrozar el campo de las seudoinnovaciones mensuales, huir de la bufonería intelectual hacia el ámbito confidencial en que se escribe la buena literatura, parecen ser principios inamovibles en la obra de García Gual.

Esta recopilación de estudios trabaja en el comparatismo que va de los clásicos griegos y latinos al romance cortesano-caballeresco de la Edad Media, tras una introducción donde se fijan rápidamente los alcances de la palabra *mito,* según la filología clásica: «relato tradicional que cuenta la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano» (p. 9).

Los temas de estudio se agrupan en torno a un eje: todo relato mítico es la narración de un viaje cuyo objetivo es llegar a un reino lejano y retornar a la patria con un talismán obtenido como prueba del viaje. Este es siempre de sesgo escatológico: es el viaje al Más Allá, al Reino de las Sombras, al País de los Muertos, prueba por excelencia del héroe, que demuestra de tal guisa pertenecer al renglón de los elegidos, o sea de los que soportan la prueba de muerte.

Ulises, Orfeo, Jasón, son los viajeros elegidos por Gual para llegar hasta Tiresias, suerte de hombre fáustico de la antigüedad, cuyo descenso al mundo inferior le permite adquirir la sabiduría profética, tras haber atravesado metamórficamnte las dos condiciones sexuales del hombre. Gual examina los distintos registros en que estos textos abordan un tema común, así como rastrea las fuentes e influencias mutuas.

Las claves que se obtienen de estas relecturas de nuestros contemporáneos los clásicos (que nunca fueron modernos y por eso, ahora, tampoco son antiguos) son instrumentos de descifre utilísimos para introducirse en toda la narrativa posterior, que trabaja sobre los mitos a partir de la epopeya de la misma forma que los mitos convirtieron los rituales en narración. Gual no es un erudito que rastrea las ruinas de una cultura muerta, sino un hombre de estos días que busca su coetaneidad entre los hombres de otros días.—*B. M.*

JUAN GOYTISOLO: *Disidencias.* Seix Barral. Barcelona. 346 pp.

Recoge este volumen una serie de artículos publicados entre 1970 y 1976, más una larga entrevista del autor con Julio Ortega y una

cronología del propio Goytisolo, hecha por él mismo y en tercera persona. Los temas son variados y toman como pretexto unas reseñas bibliográficas, pero apuntan a las preocupaciones favoritas del autor: el elogio del converso y el marginal, la exaltación del exiliado, la reconciliación del cuerpo con el lenguaje, la defensa de cierta vanguardia experimentalista que, por oposición a lo anterior, propone una escritura puramente verbal (y, por lo tanto, descorporizada), la censura a ciertas malas costumbres literarias del cotarro español, unos nombres recurrentes: Fernando de Rojas, Quevedo, Cervantes, el Arcipreste, María de Zayas, Blanco White, algunos escritores latinoamericanos como Octavio Paz, Sarduy, Carlos Fuentes y Lezama Lima.

La filosofía de la historia que sustenta la actitud de Goytisolo es anárquica e individualista, pesimista ante las posibilidades del poder, cualquiera sea, y reivindicadora de la marginalidad dorada como espacio del escritor. Rechaza toda formación jerárquica y toda organización, pues lleva a la corruptela burocrática. Las únicas excepciones, o sea las únicas organizaciones fiables son, para él, ciertas editoriales, las universidades norteamericanas y los países islámicos.

Goytisolo ataca las vetustas tradiciones de cierto historicismo hispanista, el realismo académico y su creencia en categorías inexistentes, como la originalidad y la naturalidad del arte, las posturas estéticas oficiales del Partido Comunista, la moral judeocristiana (que tanto tiene que ver con el anterior), y cuidadosamente, a sus críticos, descalificándolos por las mentalidades que representan más que por lo que dicen concretamente. Barbey d'Aurevilly opinaba, contrariamente, que «nuestros mejores nombres nos los dan nuestros enemigos». Entre ellos, el enemigo íntimo que nos acompaña fatalmente, nuestro contradictor dialéctico, que, con el tejido de sus tensiones, da la materia prima a la mejor literatura de Goytisolo y de los demás escritores.—*B. M.*

KENNETH BROWN: *Anastasio Pantaleón de la Ribera (1600-1629), ingenioso miembro de la República Literaria Española.* José Porrúa Turanzas. Madrd, 1980. 426 pp.

La figura de Pantaleón, casi desaparecida en la turba gongorina, es rescatada con minucia y cariño por el profesor Brown, llenando un hueco bibliográfico que dura varios siglos. La crítica trató al poeta de manera lateral y no con detenimiento, por lo que este estudio completa el panorama erudito del barroco literario español.

Como los datos biográficos son pocos —Pantaleón fue fraile y licenciado en Derecho, conoció lenguas y vivió como poeta en Madrid, gozando del mecenazgo y padeciendo sífilis—, Brown aborda otros temas: el eco de la obra pantaleónica en los contemporáneos, su tratamiento por la crítica comparada a través de los tiempos; finalmente, lo que más importa: su inscripción dentro del culteranismo, el conceptismo y el gongorismo, categorías que pueden distinguirse por matices y que juegan en la obra del poeta examinado.

Típico lírico cortesano de la era de Felipe III, dominan en sus versos —generalmente ocasionales, destinados a justas poéticas y a tenidas de Academias de Ingenios— los temas del amor, la muerte y el desengaño (tópico barroco si los hay), aunque tratados, por vía conceptista, como observa Brown, con irreverentes medios que se ocupan del desamor, de los goces de la vida y de los embustes y engaños de la existencia. Poeta a menudo desbocado y divertido, no escatimó el tratamiento de las escatologías corporales ni ahorró ironías demoledoras sobre personajes y costumbres de su tiempo, que le fueron contestadas por otros personajes y con el descomedido humor de ese mismo tiempo.

Aparte de sembrar el discurso con oportunos ejemplos, tomados de la edición príncipe a cargo de Joseph Pellicer, Brown exhuma un manuscrito de Pantaleón atesorado en la Biblioteca Nacional de Madrid, *Quaderno de Versos...*, transcribiendo los textos y dando las noticias del caso.

Pantaleón se consideró un *ganso* junto al *cisne* de la escuela barroca, Góngora. En ese talante su voz merece oírse, y el *Caballero Griego*, figurar junto al *Príncipe de las Tinieblas*.—*B. M.*

MARIA ELISA CIAVARELLI: *El tema de la fuerza de la sangre*. José Porrúa Turanzas. Madrid, 1980. 278 pp.

La anagnórisis o agnición es uno de los elementos fundamentales de la literatura. En efecto, las fábulas de todo nivel nos vienen contando, desde la edad de las tinieblas, cómo un héroe pierde su identidad por el desconocimiento de los demás y cómo la recupera por el reconocimiento, proceso que, en el léxico aristotélico, es la parábola que va de la peripecia a la anagnórisis.

Para situar su investigación, Ciavarelli distingue dos clases de anagnórisis (siempre siguiendo a Aristóteles): la que proviene de signos exteriores (la cicatriz de Ulises que advierte Euriclea) y la

que proviene del reconocimiento intuitivo, *la fuerza de la sangre* o *el grito de la naturaleza.* Este último es el que le importa, y lo vincula con la evolución de los criterios penales sobre responsabilidad, pues ésta es, en principio, una deuda o culpa de la sangre, y el delito de los padres cae sobre los hijos, para ser considerada, en una segunda etapa, un quiebro de la ley divina (pecado equivalente a delito) y, por fin, un caso de responsabilidad individual.

En su cabalgata de ejemplos, la autora arranca de los griegos y atraviesa la comedia latina y la Edad Media, para detenerse en el Siglo de Oro español, específicamente en el prelopista Juan de la Cueva, en Lope, en Cervantes y en Ruiz de Alarcón. Advierte Ciavarelli dos líneas en este último campo: la línea tradicional e inmovilista, que entiende el honor como un atributo de la estirpe y, por lo tanto, fatalmente ligado al nacimiento y a la pureza de la sangre; y otra línea, que podríamos llamar humanista o solidarista, que entiende el honor como un atributo personal, proveniente de la conducta ética del individuo. En esta última, Cervantes y Ruiz de Alarcón aparecen como las voces aisladas y progresistas en medio de un ambiente dominado por prejuicios aristocráticos y casticistas.

Como advierte la investigadora al final, su muestreo no es más que ejemplificatorio, pues el tema da para mucho más. En ese sentido, la utilidad del texto, aparte de la probidad con que están tratados los casos, reside en proponer un modelo de análisis fácilmente generalizable y que admite su extensión a todos los campos de la literatura comparada.—*B. M.*

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: *La humildad coronada.* Auto sacramental, edición facsímil, introducción y transcripción de Manuel Sánchez Mariana. Espasa Calpe, Madrid, 1981. 124 pp.

Con motivo del centenario calderoniano, Espasa Calpe ha decidido exhumar el manuscrito de este auto sacramental, también conocido como *de las plantas,* por ser un coloquio en que distintos vegetales alegorizan sus propiedades, compitiendo para obtener una corona, que corresponderá, finalmente, a los símbolos eucarísticos de la espiga y la vid, traídos por el cedro, madera de la Cruz. Curiosamente —lo apunta el prologuista— quien anuncia la fundación del Santo Oficio es el almendro, que representa la locura.

Junto a sus prosaísmos y su doctrinal en verso, Calderón se permite a veces la felicidad de la metáfora: unas voces en el aire son

«afable escándalo del viento, ruidosa cláusula del día, métrica envidia de las aves, capilla sonora que a la aurora despierta sin la aurora»; «el cierzo de rigor y furia armado / la espada de sus ráfagas esgrime»; «los fragosos, espesos laberintos de la vida»; una nube es «garza de nieve y cristal»; el trigo y la vid son «dorado golfo de espigas, verde vulgo de racimos»; la sangre de Cristo, «golfos de púrpura y de jazmín».

También es curioso comprobar cómo las plantas alegóricas son despertadas de su sueño ignorante por Cristo, por medio de la figura del sol, que en primavera despierta a los vegetales de su letargo invernal, deslizando, acaso inopinadamente, un ancestro de culto solar en el contexto del auto católico. No obstante, el censor Luis Velasco de Villarín admite que el texto es «obra digna de su autor y digna de estimar y aun de envidiar de todos», evitando a don Pedro unos escarceos inquisitoriales que conocieron otras obras suyas.

La reproducción facsimilar, inobjetable, permite seguir la pequeña historia del texto y hacer un estudio de sus correcciones. Las noticias de Sánchez Mariana ubican al lector ante la obra y remiten a la bibliografía exigida por el estudioso o el simple averiguador.—*B. M.*

RAQUEL HALTY FERGUSON: *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna*. Tamesis Books Limited, London, 1980. 128 pp.

La presencia de Jules Laforgue en Leopoldo Lugones (junto con las de Albert Samain y cierto Víctor Hugo) ha sido ya señalada, entre otros, por Borges. No se trata, pues, de insistir en fuentes y difusionismo, a veces difíciles de contrastar documentalmente. Por ello la autora prefiere dar por entendida la influencia laforguiana en el poeta del *Lunario sentimental* y abordar con intensidad algunos aspectos peculiares de esta relación.

En primer término aparecen los paralelos filosóficos, sobre todo en cuanto a la filosofía del arte, terreno en que las intuiciones de Laforgue cobran inusitada actualidad por sus anticipos en cuanto a una poética del inconsciente (prefreudiana, movida por el libro de Eduard von Hartmann, *La filosofía del inconsciente)* a una crítica del naturalismo de Taine y a una reivindicación del artificio y el libre juego de los signos en el arte. Laforgue proponía, como Hartmann, un conocimiento del «inmortal inconsciente, auténtico genio estético», para elevarlo, luego, a las regiones luminosas de la conciencia.

Lugones, aunque matizando en otro sentido, también sostiene la necesidad de la mediación consciente del escritor ante el fenómeno intuitivo y el rapto que originan la obra de arte. Allí se instala su actividad pedagógica, tanto en la actitud ejemplar que indica las conductas socialmente preferibles, como en cuanto a la formación del idioma nacional, tarea esencial para dar coherencia, por medio de la poesía, a una sociedad de raíces heterogéneas como la argentina de principios de siglo. Lugones viene más de Hugo que de Laforgue, en tanto ve al poeta como un intermediario entre los misterios de la legalidad astral y el hombre común. Es el vate, por quien hablan los dioses y las fuerzas arcanas, el conductor mental de su comunidad.

Otros capítulos inciden más sobre el comparatismo corriente, ocupándose de las relaciones entre las retóricas laforguiana y lugoniana. Se estudia así la formación de un léxico poético en el seno del modernismo, que apunta, simétricamente, a una poetización de las novedades técnicas y a una recuperación de los símbolos arcaicos.

Entre los últimos figura la luna, que encabeza el estudio y lo remata, apelando no sólo al gastado prestigio de la figura lunar, tán traído y llevado por el nocturnismo romántico, sino también a los valores míticos de un astro connotado de castidad, de erotismo enfermizo, de maternidad y de muerte.

La sólida apoyatura documental del trabajo y la focalización de algunos incisos no demasiado atendidos por la crítica al uso, hacen de esta investigación un instrumento útil para abordar el estudio comparado de los dos poetas, a la vez que de la teoría poética moderna, entre cuyos maestros, junto a Stéphane Mallarmé, debe instalarse Laforgue.—*B. M.*

ADOLFO PERINAT-MARIA ISABEL MARRADES: *Mujer, prensa y sociedad en España (1800-1939)*. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1980. 408 pp.

El periodismo hecho por y/o para la mujer tiene raíces impensadamente antiguas en la historia de la modernidad española. Baste pensar que se lo considera fundado por la guipuzcoana Francisca de Aculodi en 1687 con sus *Noticias principales y verdaderas*. Estudiar su desarrollo en el conjunto de la historia social de España es el objetivo de este libro.

El tema tiene varios perfiles: la historia interna de las empresas periodísticas (artesanales hasta mediados del siglo XIX, en que apa-

rece el gran montaje industrial), la inserción del periodismo en los movimientos políticos (la prensa institucional de derecha, el anarquismo, los actuales feminismos), la ideología respecto a la mujer dentro de la sociedad (imagen que varía según las épocas y las ópticas sociales, desde la mujer objeto y animal doméstico, sumisa a la moral católica y obediente a la institución marital, hasta la mujer protagonista de la vida laboral y política), los medios técnicos para escribir estos distintos órganos (aspectos de literatura periodística, estructura del mensaje).

Esta gama de temas, convenientemente ordenados, es desarrollada por los autores sobre una prolija apoyatura documental que convierte el texto de mero ensayo y comprobación de hipótesis en una variada y a menudo divertida antología del gusto periodístico (incluido cierto mal gusto que puede provocar hoy el regocijo de los aficionados al *camp*).

El estudio vale, además, como un abordaje de la cuestión mayor: la historia social de la mujer en España, ya que, al examinar cómo la ideología dominante concibe a la mujer y cómo los grupos contestarios proponen un modelo de recambio, se está viendo la evolución del estamento femenino dentro del conjunto social. Primero contestan las verdades heredadas sólo un puñado de señoras eruditas que hablan desde la posibilidad de sus privilegios. Luego, con la revolución industrial, toman voz las mujeres que hablan desde sus necesidades y cuyo discurso no es un lujo crítico, sino un imperativo de la dinámica social. Teresa Claramunt escribía al respecto en *Humanidad libre* (Valencia, 1902, citada a página 38):

> Ya lo ves, mujer proletaria, nuestros hijos no inspiran a nadie ningún sentimiento noble, y nosotras las mujeres no pertenecemos al sexo débil, ya que se considera muy natural que recaiga sobre nosotras el trabajo pesado; no pertenecemos tampoco al sexo bello, porque nuestros cuerpos destrozados no les despierta el sentimiento de justicia. Ya lo sabéis, obreras, en la sociedad actual existen dos castas, dos razas: la de nosotros y nuestros compañeros, y la de esos zánganos con toda su corte.

El libro se cierra con un exhaustivo índice de publicaciones periódicas, que completa otras referencias bibliográficas: las fuentes literarias y los libros sobre historia de la mujer española.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B. MADRID-24).*

NOTAS BREVES

ANTONIO RABINAD: *La monja libertaria.* Planeta. Barcelona, 1981. 203 pp. Colección «Fábula/70».

La guerra civil es —sigue siendo— un tema fundamental en la moderna novela española. Antonio Rabinad, nacido en 1927, nos habla en *La monja libertaria* de la vida de una mujer trastornada completamente por el estallido de la guerra en 1936. El choque que produce su violenta y accidentada huida del convento de clausura y el descubrimiento brutal de los seres que muestran sentimientos opuestos a su concepción religiosa de la realidad, sensibles, sinceros y resentidos por injusticias y abusos, producen una síntesis que da origen al título del libro. Porque Juana seguirá siendo monja entre los milicianos y milicianas anarquistas, entre los que se confunde, para inclinarse de forma evidente hacia las tesis libertarias, de las que son termómetro espiritual y símbolo párrafos y páginas del *Libro eterno,* de Mijail Bakunin.

Antonio Rabinad ha expuesto la historia rozando la ficción novelesca. Pero no parece novela. La ambigüedad en que se mantiene el relato obliga a preguntarnos hasta qué punto se trata de recuerdos agrupados literariamente, o de una apretada fantasía, por la cual busca Rabinad la expresión dramática de un conflicto fratricida que él conoció en su infancia.

Las impresiones ingenuas de Juana, monja, militante de una columna libertaria femenina que reúne a antiguas prostitutas y a idealistas de probada veteranía en la lucha social, coinciden con las de un chico sorprendido por los valores y las formas que surgen en el fuego, en las conversaciones embriagadas por el entusiasmo guerrero o que se ven de pronto enlutadas por los cadáveres, las ausencias y la proximidad de la muerte. Una muerte terrible y dolorosa que a todos implica.

El talento de Rabinad ha conjugado estas verdades en una novela en la que los bandos representan el aspecto más turbio y repulsivo de la lucha que inflama los ánimos de las gentes, llevándolas al asesinato, a la traición o, también, a una piadosa santidad. No existe recargamiento de tintas ni inclinación hacia ideología alguna; tampoco se asiste a ninguna justificación que empañe la prosa limpia y serena —forzosamente serena— de este escritor barcelonés, que nos conduce con tranquilidad a través de los despojos que siempre deja la guerra en el recuerdo y en la carne de los hombres, las mujeres o los niños...

El interés que despierta Rabinad desde el primer capítulo de su obra —nervioso, revuelto por el miedo, la incomprensión y la furia destructora de las llamas y de la venganza— se sustenta firme a lo largo de todas sus páginas, sin mayor pasión que la que produce el sufrimiento, el cinismo o la costumbre del asesinato, la vejación y la sorpresa. En estos puntos se apoya el autor para dar una visión sincera de los hechos, para los que el olvido no es remedio adecuado, sino ligereza e ignorancia.—*F. J. S.*

ANA ROSSETTI: *Los devaneos de Erato.* Editorial Prometeo. Gules de Poesía. Valencia, 1980. 78 pp.

Ana Rossetti ha conseguido el II Premio Gules de Poesía de Prometeo con *Los devaneos de Erato*, un libro de versos sensuales, intimistas y a la vez mitológicos, vibrantes en una musicalidad tomada de formas, sensaciones, sentimientos y literatura que renacen en la vida, como sueño, como lenguaje cerrado y puro. Figuras, escenas, situaciones, dioses, pasiones y súbditos del mundo aparecen y desaparecen en estos poemas con tal suerte de movilidad, que es difícil situarlos entre los hechos, ante lo indiscutible y real. Acaso sea ésa la naturaleza de los devaneos que se suceden en las páginas del libro: un lirismo que parece huir de todo sentimiento social para promover una subversión intelectual acorde con las tesis de Wilhen Reich: es decir, una subversión sexual.

Por ello un elemento choca con el sentido poético de los temas que Ana Rossetti evoca en sus versos: la objetividad o frialdad con que la mujer realiza esta sinuosa labor, y que atraviesa crudamente el conjunto de esta obra, en que la vivencia parece transferida, «enfriada», a través de la inspiración que otros personajes han provocado en la escritora, en la mujer que siente la poesía. Parece un ser distinto la mujer que siente respecto de la mujer que escribe. Esto se advierte en todo el libro, en su atmósfera lírica y trascendental, en sus referencias de exaltación, en sus consejos inmorales, emocionados, abundantes...; en su constante desafío a los valores que sumen civilizaciones, recuerdos y deseos en mudo terror. Ana Rossetti ha acertado al trastocar los papeles, al realizar esa transvaloración nietzcheana en su poesía, sin aspavientos ni guiños de complicidad con un determinado público. Pero no se ha dejado arrastrar por su propia corriente. Eso le ha impedido reunir en su obra, de forma implícita, toda una manera de sentir la realidad en sus lamentos o en su inconformidad, revelando las claves esenciales de su formación, en particu-

lar en lo que tiene de extraño frente a la poesía, aunque reafirmando progresivamente uno de sus rasgos realistas: su componente feminista.

El cinismo resta hierro a tantas presencias y sonoridades que bullen en el fondo de los poemas de la voz insurgente de Ana Rossetti frente a sí misma, flotando en las palabras con las que parece distanciarse de sus preocupaciones, como epicúrea militante en un drama de Brecht.—*F. J. S.*

CARLOS FUENTES: *Agua quemada.* Fondo de Cultura Económica. México, 1981. Colección «Tierra Firme». 140 pp.

Desde la aparición de *La muerte de Artemio Cruz,* en 1962, la crítica se ha manifestado duramente contra Carlos Fuentes, reprochándole la falta de equilibrio de su producción novelística y señalándole como poco menos que genio de un solo título. Considerar así el trabajo de Carlos Fuentes es injusto, aunque su trayectoria literaria merezca sin duda críticas y observaciones que estarían muy lejos de ser —ni aun en teoría—— amables o cordiales.

En *Agua quemada* se aprecia una tendencia de revisión intelectual que profundiza en la intimidad de un personaje narrador, que convive con los protagonistas de la acción, prestándoles su voz o incluso su papel, para que logren expresarse con total libertad en los cuatro relatos que sirven a Fuentes como instrumento de análisis del pasado inmediato de los mexicanos. El tono en el que se desarrollan los relatos no araña un milímetro el ámbito legendario y épico de los campesinos que toman las armas y se ponen a las órdenes de fieros luchadores y evangélicos líderes... No, las intenciones de Fuentes parecen ser otras, y se atiene a ellas en todo momento, aunque sin darles publicidad. No se trata de reelaborar *mágicamente* el rostro de un pueblo que rememora su fracaso revolucionario para olvidar un presente sin esperanza, sino del rastro físico de la epopeya realizada en un país que sigue encontrándose material y moralmente agotado, lejano en lo sentimental, de sus raíces y de sus manifestaciones más genuinas.

Fuentes ha realizado este retrato espiritual basándose en la agilidad de su lenguaje, un lenguaje cargado de expresividad y de violencia —es un hecho palpable que el escritor ha sustituido aquí la realidad por la memoria—, pero que sabe ser también confidencial, discreto clamor justiciero y remoto.

Es probable que la simbología que flota en toda labor literaria —y más cuanto tiene un punto de referencia concreto, físico, real— favorezca la confrontación entre dos ideas diferentes de un mismo México que empieza a cambiar. México, entre el recuerdo y la revolución; entre la contemplación de las esencias aún vivientes en el desengaño de los guerrilleros de Zapata, Villa y la invasión que realiza el gigante del Norte...

Los relatos, en los que se produce la simultaneidad en la narración de otras historias pequeñas, a veces simple comentario, llamada de atención pasajera sobre acontecimientos poco representativos, ofrecen en sí un resumen de los elementos de mayor significación en la obra de Fuentes, con una limpieza de corte que profundiza en la sorpresa para ampliar su efecto, su impresionismo moderado, en busca del entendimiento y de las ilusiones comunes que pueden revivir un México que parece perdido para siempre en el polvo.—*F. J. S.*

MANUEL ANDUJAR: *Grandes escritores en la narrativa aragonesa del siglo XX*. Ediciones de «Heraldo de Aragón». Zaragoza, 1981. 248 pp.

La amplitud de este título de *Grandes escritores...* pudiera resultar engañosa, ya que en las páginas del libro solamente se consideran la vida y las obras de tres relevantes escritores de Aragón: Benjamín Jarnés, Ramón J. Sender y José Ramón Arana (que se llamaba en realidad José Luis Boráu). Sin embargo, no lo es, puesto que Manuel Andújar, andaluz nacido en La Carolina, reúne, a propósito de ellos, una gran cantidad de autores de gran importancia para la literatura aragonesa, injustamente olvidada muchas veces al examinar en su conjunto los nombres de mayor valía de nuestras letras.

En este libro, Manuel Andújar realiza un estudio en el que funde el testimonio humano y el análisis propiamente literario y crítico al hablar de Jarnés, Sender y Arana. El rasgo más sugestivo del mismo radica precisamente en este doble carácter y en las perspectivas que ofrece a partir de un hecho fundamental que acerca a sus protagonistas a idénticas circunstancias: Aragón, la cultura, la novela y la España del exilio. Ha sido en concreto el exilio el que ha ayudado de forma más eficaz a olvidar a Jarnés; el que ha prestado mayor valor a las obras que escribiera José Ramón Arana —que hoy constituyen una recuperación intelectual de gran altura para los aragoneses— y el que ha permitido a Sender —como muestra Andújar— el redescubrimiento de un nuevo mundo. Como un comentario más o

menos ocurrente sobre el contenido de esta obra, no basta afirmar que el exilio ha agigantado la labor de seres mediocres. Es esta una opinión generalizada y que ha frenado la atención de los españoles sobre la necesaria recuperación de ese bagaje perdido por la guerra y por sus repercusiones, afectando a escritores vivos incluso.

La importancia de estos tres autores convoca de inmediato la de Azorín, Gabriel Miró, Valle-Inclán, Baroja, Unamuno, Azaña, Corpus Barga, Barea, Ortega, Aub o García Morente. Pero no por un mecanismo de generación o de amistad, sino por su auténtica valía. El papel cultural y político desempeñado por estos tres autores, en concreto, para nuestro país y para otros países en los que tuvieron que refugiarse, es muy interesante y ha de ser recogido de las corrientes de la Historia, que amenazan llevarlos fuera de nuestro alcance. Es éste el espacio que cubre «Heraldo de Aragón», al recordarnos la vocación universalista de la literatura, atendiendo muy de cerca sus raíces más próximas. Ello se produce a la vez que se edita con su sello una novela de José Ramón Arana, *Viva Cristo Rey*, y con un movimiento crítico que trata de proteger intelectualmente un período de nuestra cultura que ha permanecido durante muchos años inaccesible y que hoy nos ofrece, antes que un producto estético, una actitud ética con plena vigencia. Andújar ha empleado su visión para romper nuevamente con el cultismo o con la falsa sentencia de la cultura como aburrimiento, tal vez herencia de una época que destilaba insolidaridad, conformidad y temor, para conciliarnos con un aprendizaje ético, amistoso, que nos concilia con la realidad.—*F. J. S.*

TERESA MARIA ROJAS: *Capilla ardiente*. Ediciones Isimir. Miami, Florida, 1980. 115 pp.

Cinco partes estructuran la *Capilla ardiente*, de Teresa María Rojas, obra de sorprendente coherencia sentimental, en lo profundo de unos versos duros, sencillos y que responden al estremecimiento bronco de una sensibilidad simplificadora y abierta a la verdad y, por tanto —tal como resalta Pedro J. de la Peña en el epílogo del libro—, heterodoxa. La producción poética de Teresa María Rojas es muy amplia y se halla inmersa en la situación que tiene a Cuba por núcleo de su conflicto. Hay, sin embargo, un apunte que se repite con insistencia a lo largo de los poemas recogidos bajo este título: su expresión esquemática, de ruptura y, en ocasiones, de contraste, salpicando las confesiones y recreaciones —personales en todo momento— que se suceden como última etapa de un riguroso proceso de

depuración, que halla su punto más alto en la palabra, en la voz interior que se libra de sus propias barreras y se alza como un cuadro entre nosotros.

Es, en consecuencia, una fractura deliberada, pero sorpresiva, en la medida que corta fríamente el calor que rezumen los versos y los temas, respecto de quien se encuentra al otro lado de la composición, ajeno al despliegue de ironías y desafíos de la autora.

Teresa María Rojas se ciñe a los signos más representativos de una civilización para hurgar en sus fundamentos y mostrarlos tal cual ella los siente, puede sentirlos o los repudia. Parte de *Capilla ardiente* parece pertenecer a una consideración cotidiana de la poesía, planteando casi indirectamente un utilitarismo de tornadizo y falso rostro. Un segundo tipo de poemas recala directamente en el mar de la injusticia y la denuncia: la discriminación o la represión de carácter sexual, la política de la ignorancia y de la incomunicación..., prolongándose históricamente como poco menos que religión. Ambos tipos tienen una firme alianza, a veces combinados en el mosaico de una rebeldía que se opone a su coraza anecdótica para conocer una verdad ansiada, un deseo, o para transmitirlos.

Tantos y tan complejos temas no han sido expuestos con tono trascendente, sino como una cuenta pendiente que media entre Dios y la mujer que ofrece a los demás sus versos, como un suspiro cansado de la esperanza.—*F. J. S.*

SALVADOR GARCIA JIMENEZ: *Epica del náufrago.* Ediciones Rialp. Accésit Premio Adonais 1980, Madrid. 72 pp.

Numerosos títulos y trabajos, y no pocos de ellos premiados, preceden en la cronología *Epica del náufrago* en la obra de García Jiménez. Pero es en este poemario donde se sintetiza el espíritu creativo de un autor volcado hacia su tierra con una decisión que deja traslucir una interpretación personal de su propio trabajo. No todo lo da el paisaje ni un legado que ya existe antes de que se produzca la revelación literaria o humana. Este argumento es preciso dejarlo claro también.

La poesía de García Jiménez —nacido en 1944 en Cehegín (Murcia), catedrático de Lengua y Literatura y director de *Tránsito,* tal como reza su historial— expresa una atracción vocacional muy fuerte hacia las formas. Son éstas las que se imponen sobre las sugerencias que producen sus versos, a veces encantados, a veces herméticos, colo-

sales y cultistas. ¿Significa esto un retorno de nuestra poesía o de una parte importante de ella hacia el magisterio de Góngora? Los poemas de *Epica del náufrago* así parecen indicarlo, aprovechando la multiplicidad que se inspira en las líneas tendidas sobre el cielo por la llamada «generación del 27», y cuyo arranque fue el mismo: una revitalización culturalista, barroca, española, que anhelaba la originalidad como fuente de toda belleza.

En este punto, García Jiménez se manifiesta con aspereza, siguiendo el camino que él mismo sabe —y puede— marcarse. Una ruta que se fija en todos los detalles, en los más pequeños, aparatosos o mezquinos, y que refleja armónicamente en su soledad, en la desesperada conciencia del náufrago. Esta épica, por tanto, constituye una descripción meticulosa de la situación humana del individuo como ente volcado hacia una sociedad que ansía la creación, aunque como secreto y de la misma forma, como condena.

Sin embargo, la mayor porción de los poemas de esta significativa composición conforman una definición humana ante un mundo de cultura y disquisición elitista. Memoria, rupturas, transparencias, alamedas y leyendas con dragón incluido, lo resaltan en un concierto que busca la libertad frente a todos los silencios, encarnado en poesía. Pura y enorme es su voz.—*F. J. S.*

JOSE MARIA PARREÑO: *Instrucciones para blindar un corazón.* Ediciones Rialp. Accésit Premio Adonais 1980, Madrid. 64 pp.

Una cita de Borges da principio a este libro: «Es, ya lo sé, el amor». En esta fase se puede condensar el interés primero de estos poemas de José María Parreño, aunque dentro de una orientación del todo diferente a la de la aceptación reveladora que parece deducirse de la declaración de Borges. Porque las instrucciones que se suceden en el libro parecen encaminarse hacia el constante descubrimiento del amor, por encima de los símbolos realistas y de la conveniencia de endurecer la sensibilidad, como respuesta a un tiempo de brutalidad y odio mil veces contemplado, hecho ya costumbre, pasión y prisión. Aunque de hecho desemboquen en la tristeza.

Los versos de José María Parreño revelan dos elementos fundamentales en su testimonio: una exploración sensible de la naturaleza y un diálogo profundo iluminado por la causa de la propia poesía. Las metas, probables o supuestas, sólo saben hablarnos del amor que aún queda por descubrir en el territorio humano, físico o abstracto,

íntimo o público, a la ofensiva o a la defensiva, fiero o resignado, en fin, a su propia certeza de la muerte.

Combatir la muerte en todos los frentes...

Los tres episodios en que se divide el poemario refieren una especie de evolución en la tarea de un retrato: «Supuestos de hecho», «Estrategias» y «Textos recomendados». Sin embargo, el ámbito poético de «Instrucciones...», en conjunto (y puede suponerse que también de José María Parreño, aunque sea pronto para decirlo, ya que nos encontramos ante su primera obra), es el de la interioridad rescatada del sueño del recuerdo. Un rescate expresado con versos limpios y contenidos.

Las imágenes, encadenadas al «yo» y a «los demás», escapan de un universo opresivo, del remordimiento, de los estereotipos y de las tentaciones nacidas de la ambición. Su angustia es una angustia viajera, dura, que le hiere las muñecas, en las sienes y, sencilla, en el amor.

...no puede ser de otra forma en el espejo.

F. J. S.

JOSE GARCIA NIETO: *El Arrabal*. Burgos, 1980. 72 pp. Premio Internacional de Poesía Religiosa «San Lesmes Abad, 1979».

Al hablar de la poesía del Barroco, Luis Rosales decía que debemos mucho a ese período histórico de nuestra creación, no sólo por lo que significó de «búsqueda apremiante de la originalidad artística» y «expresión del hombre individual», sino por el descubrimiento de la vida como «tiemblo» y «pesadumbre». Estas afirmaciones no tendrían lugar aquí si no hubieran servido, allá por 1970, de introducción a una antología de poesía religiosa del Siglo de Oro español, pero llenan de contenido el fondo que José García Nieto defiende respecto a la religión, a la oferta indecorosa de la muerte y a la verdad.

En *El Arrabal*, encabezado por una cita manriqueña que resalta la posición del autor ante su edad, encontramos lo opuesto a esa senectud que los versos de Jorge Manrique supusieran sinónimo de «graveza». No es así, aunque José García Nieto lleve más de cuarenta años dedicado al quehacer poético y sea uno de nuestros primeros autores en esta vocación que exige entregas silenciosas y totales y una casi permanente humillación.

José García Nieto ha dejado de sentir la poesía, y en particular la poesía religiosa —y lo prueba este título—, como reverencia del sometido, como inclinación temerosa, grave y obligada del creyente o del súbdito. No hay temor en ninguno de los poemas de este arrabal, desde el que se entabla una conversación que tiene en las alturas y en la humanidad su clave más preciosa. Las preguntas se suceden en la asimilación progresiva y variable de un espíritu del paisaje que hace a Dios múltiple y único, en una espera que a veces parece persecución.

Los quince poemas de *El Arrabal* y los dos salmos navideños anexos que lo cierran, se configuran como un extraño estímulo a la meditación y a la alegría, a pesar de todas las dudas, las sinrazones y las inquietudes de la persona. Sus versos son dialogantes, curiosos, en casos descriptivos, brillantes, naturalistas; no desbordan ninguna frontera y se acercan más y más a lo humano hasta conquistarlo. Es en esa mezcolanza de poesía, arquitectura y paisaje donde reposa el poeta, sin contar para nada su edad o su experiencia, como si debiera reiniciar su andadura y olvidar la proximidad tentadora de toda recapitulación. En esa afirmación poética a la vida puede encontrarse Dios.—*F. J. S.*

CELIA CASTILLO: *Carabanlandia*. Ediciones Nuevo Sendero. Cuadernos Píndaro/Poesía núm. 4. Madrid. 1980. 16 pp.

Celia Castillo cultiva una poesía vehemente en la que se advierte de inmediato una lucha interior por romper dificultades que permitan a su obra la fluidez y al mundo —su inspiración— la claridad. Los poemas de Celia Castillo refieren un afán de globalidad que está vibrando en *Carabanlandia* a través de tipos, imágenes y sensaciones de las que da cuenta su refinado talento poético, su inquietud por lo vivo y por lo que está próximo a morir.

Es otro universo el que busca inevitablemente la humanidad cuando el antiguo le ha quedado estrecho o se cierra a la libertad. Así se muestra el libro, que es a la vez cuaderno, acompañante, advertencia, reflexión y reconocimiento: entusiasmado, humilde, en otra esfera que sabe ver, a pesar de los obstáculos y las nubes, y que comprende con desolación.

Versos breves, modelados por una especie de latido tranquilo y quedo, que a veces se convierte en sonoridad, es el medio fundamental sobre el que se afirma este poemario. Esa riqueza se remonta

a costa de su aspecto desvalido y, aun así, colorista, abundoso, en el que crecen matices y sombras. Celia Castillo repudia también el *imperium* de las frases hechas, los tópicos mentirosos y lo ya inventado que nos lleva a la nada.

Pulso a pulso
con la vida
pasitos
sobre la muerte
lluvia...

FRANCISCO JAVIER SATUE (Pañería, 38. MADRID-17).

INDICE DE AUTORES DEL AÑO 1981

A

B

C

G

H

I

J

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V